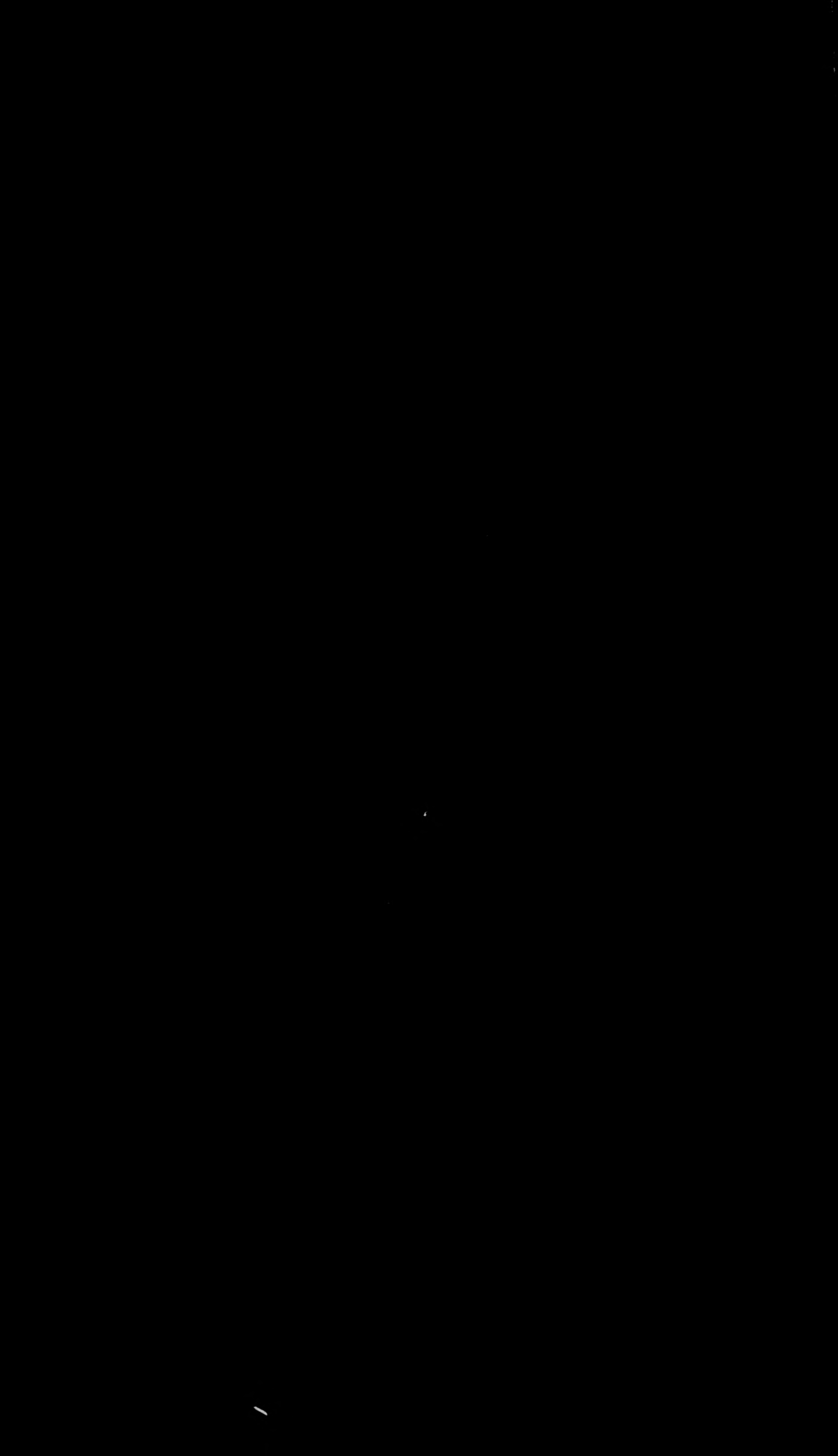
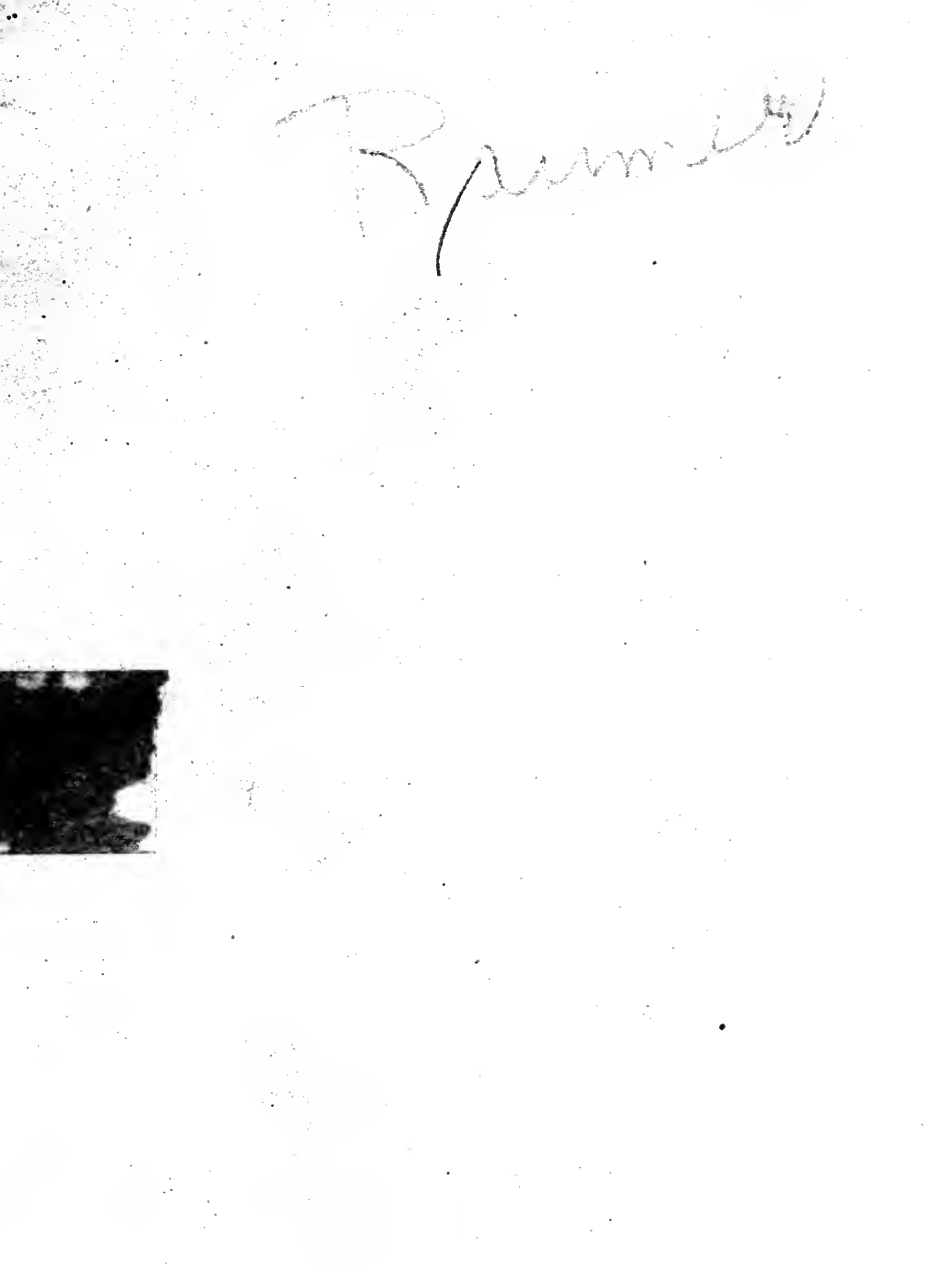
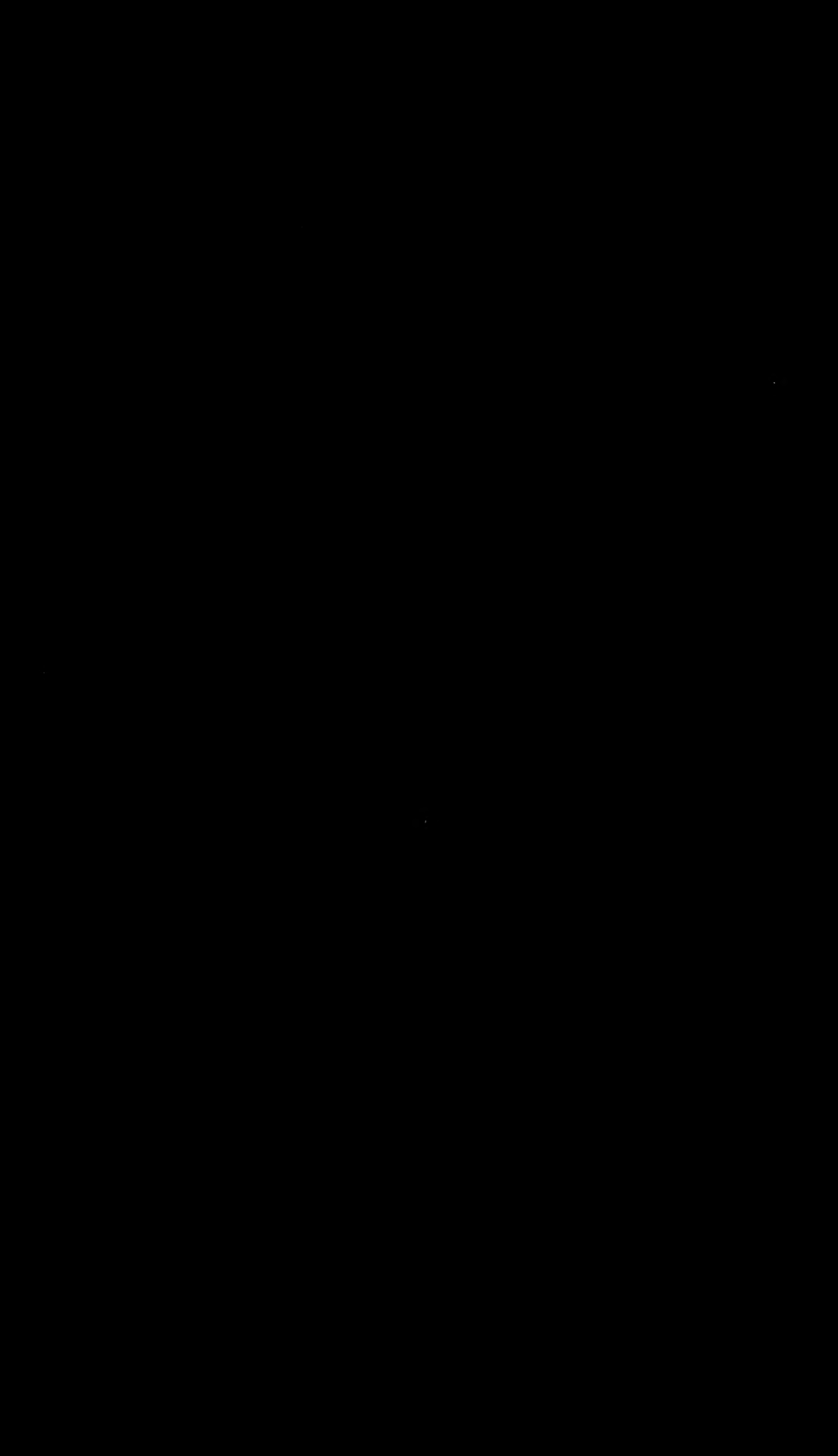
Rumsey







II.

Ueber die Poetik des Aristoteles und sein Verhältniß zu den neuern Dramatikern.

Von

Friedrich von Raumer.

Mit dem Ansehn des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte.

Lessing Dramaturgie II, 68.

Einleitung.

Werke, welche zugleich durch den Reichthum und die Schwierigkeit ihres Inhalts anziehen, sind von jeher vorzugsweise ein Gegenstand der Forschung und Erklärung gewesen. Zu diesen Werken gehört die Poetik des Aristoteles. Ihrer innern Beschaffenheit halber wurden aber nicht blos abweichende, sondern selbst entgegengesetzte Urtheile über sie ausgesprochen, und was dem Einen höchst bewundernswürdig erschien, hieß dem Andern nicht selten oberflächlich und verkehrt. Mit Uebergehung der Meinungen und Behauptungen vieler ältern Schriftsteller (z. B. des Vossius, Vavassor, Dacier, Batteux, Rapin, Perrault, Castelvetro u. a. m.) erinnere ich hier zunächst nur an Lessing und A. W. Schlegel. Jener sagt in seiner Dramaturgie (Werke Theil XXV, S. 385): „Ich stehe nicht an zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden), daß ich die Poetik des Aristoteles für ein eben so unfehlbares Werk halte, als die Elemente des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind eben so wahr und gewiß, nur freilich nicht so

faßlich, und daher mehr der Chikane ausgesetzt, als alles, was diese enthalten." — A. W. Schlegel hingegen äußert (Ueber dramatische Kunst II, 1, 82): „Wenn Aristoteles von der Redekunst nur die dem Verstande, ohne Einbildungskraft und Gefühl, zugängliche und einem äußern Zweck dienende Seite gefaßt hat; so kann es uns nicht befremden, wenn er das Geheimniß der Poesie noch weit weniger ergründete, dieser Kunst, welche von jedem anderen als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freie Dichtung zu erschaffen und in der Sprache darzustellen, losgesprochen ist."

Dieser Ansicht widersprechend stellt Solger eine dritte auf (Schriften II, 545) des Inhalts: „Aristoteles hat nirgends gesagt, daß er die innersten Gründe der Kunst aufdecken wolle (ob er dies vielleicht mit Unrecht für unmöglich gehalten, geht uns hier nicht an); kurz er will nur ihre Gesetze aufstellen, wie sie sind. Wenn er dieses nun zwar nach empirischen Begriffen thut, aber mit steter Beziehung auf das, was die Kunst von allen übrigen Erscheinungen unterscheidet, und folglich mit stiller Voraussetzung eines höhern Grundes, so ist dagegen nichts einzuwenden."

Wenn Jemand, der sich auf keine Weise den Philologen und Philosophen beizählen darf, die aristotelische Poetik und die darüber gefällten Urtheile zum Gegenstande seiner Untersuchungen macht, so muß er mit Recht den Vorwurf der Anmaßung befürchten; in der That ist aber der Versuch nur aus Lernbegier und aus dem Wunsche hervorgegangen, jene ausgezeichneten Männer unter sich und den Aristoteles mit ihnen zu verständigen.

Jede Würdigung der Poetik des Aristoteles hängt

zuvörderst ohne Zweifel davon ab, wie man überhaupt seine Philosophie betrachtet. Während nämlich viele ihn als bloßen Empiriker bezeichnen, welcher, ob der Masse des zu ordnenden Stoffes, sich nie über den Boden der gemeinen Erfahrung habe erheben können, ist neuerlichst wieder von einem philosophischen Meister behauptet worden: Aristoteles habe die Spekulation in ihrer tiefsten und erhabensten Richtung über Platon hinausgeführt und dem Unbestimmten erst Haltung und Gestalt gegeben. Diese Widersprüche näher zu untersuchen und zu würdigen, geht über unsere Kräfte hinaus; Folgendes wünschen wir jedoch, behufs der weiteren Untersuchung, eingeräumt zu sehn.

I. Wer die gesammten Schätze, welche Erfahrung und Geschichte darbieten, wahrhaft begreift und beherrscht, dem sind auch die Stufen gegeben, welche emporsteigend er das Höchste erreicht; und umgekehrt: wer (wie Platon) über jenem Boden in kühnem Fluge dahinschwebt, dem wird nie die Fähigkeit ganz ermangeln, von oben herab auch das Gegebene in seiner Einzelnheit richtig zu erkennen. Bei aller Verschiedenheit der Aufgaben und der Standpunkte, gehn hier die Betrachtungen und Ergebnisse in einander über.

II. Jeden Meister muß man aus seiner Natur und Stellung heraus beurtheilen, und wo Zweifel und Einreden entstehn, einen Mann wie Aristoteles günstig, utiliter, das heißt wo möglich so erklären, wie er sich wol selbst erklärt haben würde.

Wollte also Aristoteles (wie Solger annimmt) nicht die innersten Gründe der Kunst, sondern nur ihre Gesetze wie sie sei aufdecken, jedoch unter Voraussetzung eines höhern Grundes, so ist hiegegen in der That so wenig

einzuwenden, als wenn ein Anderer, von der entgegengesetzten Seite her, einen ähnlichen Versuch machte. Beide Forscher müßten sich doch irgendwo und wie begegnen; nur würde im letzten Falle die Richtigkeit des leitenden Grundsatzes, in jenem die Trefflichkeit des Vorhandenen und Beurtheilten vorzügliche Beachtung verdienen.

An dieser Stelle möchten wir uns gegen den, scheinbar so unleugbaren Schluß A. W. Schlegel's, von der Rhetorik des Aristoteles auf seine Poetik, eine Einwendung erlauben. Wollte man nämlich auch zugeben, Aristoteles habe dort, wie hier, nur gewisse Regeln von dem empirisch Gegebenen abstrahiren und für gewisse Zwecke zusammenstellen wollen; so hätten doch für die Poetik andere und höhere Ergebnisse wie für die Rhetorik hervorgehn müssen, weil die Redekunst in Hellas allerdings oft einseitigen Zwecken untergeordnet wurde, die Dichtkunst hingegen zur unabhängigsten, höchsten Ausbildung emporstieg.

Indeß schwinden die Vorwürfe, welche sich hienach gegen die Rhetorik des Aristoteles machen ließen fast ganz, sobald wir berücksichtigen, was er bezweckte, und aus welchem Standpunkte er diese Kunst und sein Werk betrachtete. Die gewöhnlichen Rhetoriker *), so lautet seine Lehre, reden nur von äußerlichen, auf den Hörer Bezug habenden Mitteln; es soll aber nicht bloße Gewohnheit, sondern wahre Einsicht vorwalten, es ist hier von Kunst und Kunstwerken die Rede (τέχνης ἔργον). Jene äußern Mittel, Ueberzeugung hervorzurufen, sind nur der Leib der Redekunst (σῶμα τῆς πίστεως); ihre Seele ist die

*) Siehe hauptsächlich Rhet. I, c. 1, 2, 4.

Wahrheit selbst. Von dieser soll der Redner also den Richter nicht durch Zorn, Mitleid und dergleichen ablenken, ihn nicht für das Schlechte zu gewinnen suchen (οὐ γὰρ δεῖ τὰ φαῦλα πείθειν). Misbrauch der Redekunst entscheidet nicht über ihren Werth an sich, denn alles Treffliche, z. B. Reichthum, Gesundheit, Tapferkeit und dergleichen, kann gemisbraucht werden.

Der Zweck, das Vermögen (δύναμις) der Rhetorik ist, überall das Glaubhafte (πιθανόν) darzuthun; den höchsten Glauben aber erweckt das Ethische (κυριωτάτην ἔχει πίστιν τὸ ἦθος). Sonst hat jene Kunst keinen vorherbestimmten sachlichen Inhalt; sie bezieht sich auf die Form, welche mannigfachen Inhalt zu verarbeiten bekömmt. Wollte Jemand auf die ersten Principien (ἀρχαί) zurückgehn, so befände er sich nicht mehr in der Dialektik und Rhetorik, sondern in derjenigen Wissenschaft, von welcher die Principien hergenommen wären. Wer Rhetorik und Dialektik nicht als Vermögen (δυνάμεις), als Künste und Kunstmittel, sondern als Wissenschaften (ἐπιστῆμαι) betrachtet, der löset ihre Natur auf und führt sie von dem Formellen in das Reale. Die Wahrheit und das Rechte und Richtige für alle Dinge zu finden, über die man reden kann, ist nicht Sache der Rhetorik, es ist Geschäft einer höhern und wahrhaftern Kunst und Erkenntniß (τέχνης ἐμφρονεστέρας καὶ μᾶλλον ἀληθινῆς). — Ohne Zweifel richten sich mehre dieser Grundsätze gegen das, was Platon z. B. im Gorgias lehrt; wir können uns jedoch auf keine nähere Prüfung insbesondere der Frage einlassen, ob schlechthin formale Disciplinen möglich sind und von dem realen Inhalte getrennt werden können.

Das hier Mitgetheilte dürfte hinreichen, die Ansichten

über die Rhetorik des Aristoteles zu berichtigen und in mancher andern Beziehung auch über die Poetik Licht zu verbreiten.

Wir halten diese weder für einen, von fremder Hand gefertigten Auszug eines nicht aristotelischen Werkes, noch für eine Art von Heft, mündlichen Vorträgen nachgeschrieben; sie ist vielmehr, unseres Erachtens, gewiß von Aristoteles selbst, obgleich zweifelhaft bleiben mag: ob er den Entwurf später nochmals überarbeiten wollte, oder ob manche Theile verloren gingen, oder ob sie niemals geschrieben wurden. Diese Fragen nach Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit umständlich zu untersuchen, ist so wenig unsere Absicht, als einen fortlaufenden Commentar des Werkes zu liefern; es sei verstattet zerstreute Bemerkungen, unter gewisse Hauptabschnitte zusammengefaßt, vorzulegen.

I. Von der Nachahmung, als höchstem Grundsatze der Kunst.

In der Regel nimmt man an, daß Philosophen, welche das menschliche Denken und Handeln lediglich aus der Erfahrung hervorgehn lassen, alle Kunst auf ein Wiederholen des Erfahrnen zurückführen und die Nachahmung als höchsten Grundsatz der Kunst hinstellen müssen. Abgesehn nun von unserer obigen Behauptung, wonach echte Erfahrung und echte Spekulation immer ineinander übergehn und sich ergänzen, scheint uns jener Grundsatz des bloßen Nachahmens auf einer so ungemein einseitigen Betrachtung der verschiedenen Künste zu beruhen, daß ihn

im gewöhnlichen Sinne kein Philosoph und gewiß nicht der scharfsinnige Aristoteles behaupten konnte.

Schon bei der Bildhauerei, wo er sich noch am leichtesten nachweisen läßt, muß man einer unbedingten Nachahmung z. B. der Augen, Haare u. dgl. entsagen; bei der Malerei verschwindet das Körperliche ganz, und jene beschränkt sich hier etwa auf das, was die Bildhauerei (wie z. B. die Farben) nicht nachahmen konnte. Fast noch größer ist die Umwandlung in der Poesie: denn so sehr wir auch daran gewöhnt sind Wort und Sache für dasselbe zu nehmen, findet hier doch eine so wunderbare Uebersetzung statt, daß sie in ganz anderem Sinne Nachahmung heißen müßte, als bei der Bildnerei. Dasselbe gilt für die Baukunst, wenn man etwa Lust hat, sie lediglich auf Nachahmung von Baumstämmen, Höhlen u. dgl. zurückzubringen. Ganz zu Schanden endlich wird jener Grundsatz bei der Musik, welcher Kunst gar kein äußerliches Vorbild zum Nachahmen gegeben ist. Vielmehr gehört es meist zu den Zeichen der Ausartung, wenn natürlicher Lärm in ihren Kreisen nachgeahmt, wenn gesponnen, getrommelt, gekrähet, gebrüllt, geschossen, geschmiedet wird. Eben so wenig hat es mit den sentimentalen Vergleichen auf sich, die von Lerchen und Nachtigallen hergenommen sind, in Wahrheit aber nur untergeordnete Talente bezeichnen können, die bis zur höchsten menschlichen Kunst noch nicht durchgedrungen sind.

Schon aus diesen Andeutungen scheint uns hervorzugehn, daß der Grundsatz der Nachahmung nirgends unbedingt, und bei gewissen Künsten gar nicht als Richtschnur aufgestellt werden kann. Auch ist dies dem Aristoteles niemals eingefallen. Die Worte μίμησις und μιμεῖσθαι

werden freilich in der Regel durch Nachahmung und Nachahmen übersetzt, eine nähere Prüfung ergibt jedoch, daß diese deutschen Worte keineswegs immer jenen griechischen ganz entsprechen, und der Sinn nicht selten besser getroffen wird, wenn man sagt: Gestaltung, Bildung, Werk, oder vielleicht am Besten, Darstellung [1]). Ferner läßt sich aus keiner Stelle erweisen, daß Aristoteles für irgend eine Kunst die genaueste Treue und Nachahmung des äußerlich Gegebenen als höchstes Ziel aufstelle und Veränderungen, Abweichungen von der sogenannten Natur in ihren vereinzelten Erscheinungen, misbillige; nach welchem verkehrten Sinn einige Neuere ihre unhaltbaren Kunstlehren auferbaut haben. Zum Beweise nur Einiges:

1) trennt Aristoteles Inhalt und Form der Poesie, und [2]) spricht von angemessenem Wechselverhältnisse beider, meint aber nicht, daß etwa für die verschiedenen Silbenmaße, irgendwo und wie, von Natur ein nachzuahmendes Vorbild gegeben sei.
2) Unterscheidet er Poesie von Geschichte, und theilt dem Dichter das Recht und die Pflicht zu, selbst zu schaffen oder doch umzugestalten.
3) Empfiehlt er den Dichtern (gleichwie den Malern) das Gegebene zu verschönern, zu veredeln, zu verklären (XV, 11; XXVI, 28), und stellt des Zeuxis Verfahren hiebei als Muster auf. Dasselbe wird aber doch niemand so materialistisch erklären, als habe der Künstler Vereinzeltes, disjecta membra, haltungslos anein-

---

1) I, 9, 12; VI, 6; IX, 9; XXIV, 9.

2) I, 10.

ander gesetzt; er hat vielmehr durch die Kraft seines Geistes das Schöne wiedererzeugt und geboren, dergestalt daß er und Raphael (welcher sich hierüber in seinem Briefe noch idealistischer ausdrückt) im Wesentlichen doch wol auf ähnlichem Wege waren. Dies geht auch aus einer Stelle der Physik des Aristoteles hervor, wo es heißt (II, 8): die Kunst ahme theils die Natur nach, theils vollende sie, was die Natur nicht zu vollbringen vermöge *). Wenn Aristoteles endlich

4) ganz einfach sagt: der Dichter müsse sich des Gegebenen angemessen bedienen, aber auch erfinden (εὑρίσκειν; XIV, 11); wenn er äußert: man könne die Dinge auf dreierlei Weise darstellen (XXVI, 1 — 3), wie sie sind, wie sie zu sein scheinen, und *wie sie sein sollten*; so ist der Dichtkunst, mit Beseitigung untergeordneter Zwecke, als freies Ziel die Erschaffung des Schönen, verträglich mit der Darstellung des Wahren, zugewiesen. Ja das παράδειγμα (XV, 11; XXVI, 28), was Aristoteles öfter als das Anzustrebende bezeichnet, ist nichts anderes als was wir heutiges Tages *Ideal* nennen, und worunter man den äußersten Gegensatz einer pedantischen Nachahmung versteht. Oft heißt freilich παράδειγμα nur Beispiel, wenn aber Aristoteles (Rhetor. I, 2, 19.) sagt: es verhalte sich wie ein Theil zum Theile, wie Aehnliches zu Aehnlichem, so steht doch der allgemeinere und höhere Begriff stets im Hintergrunde, und die verschiedenen

---

*) ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι.

Beispiele oder Muster (Muster heißt παράδειγμα Rhet. III, 14, 1) läutern sich eben wechselseitig zum Ideale hinauf. Dies erhellt auch daraus, daß Aristoteles äußert: τὸ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν (XXVI, 28), das Muster muß höher stehn, drüber hinaufreichen; und daß er den Sophokles als einen zum Ideellen hingewandten höhern Dichter, den Euripides aber als einen solchen bezeichnet (XXVI, 11), der sich oft nicht über die niedere Nachahmung erhob.

Aristoteles hat also (dies dürften seine Vertheidiger behaupten) die Idee des Schönen nicht blos durch Zergliederung, sondern auch (gleichwie Platon) durch anschauende Begeisterung erfassen wollen, wenn gleich jener mehr den analytischen, dieser den synthetischen Weg einschlug. Findet sich doch der Grundsatz der Nachahmung selbst bei Platon, indem er sagt (Republ. III, 394): das Trauerspiel und Lustspiel beruhe ganz auf der μίμησις. Zugegeben, daß er hierunter nur die dialogische Form im Gegensatz der erzählenden verstanden, und die Wurzel und Grundlage der ganzen Schönheitslehre tiefsinniger gefaßt habe; so bleibt dem Aristoteles doch das Verdienst genauerer Entwickelung. Denn, sagt Solger (Erwin II, 178) mit Recht: „wenn wir alles auf die Idee beziehen, alles aus ihr hervor und in sie zurückgehn lassen, so erkennen wir die Welt des Schönen mit ihrem ganzen Dasein immer nur so, wie sie in der allgemeinen Idee begriffen ist. Nun aber besteht diese doch auch in dem Besondern und Einzelnen, wie es an dem Umfange jener Welt umherliegt und nur als Einzelnes von unsern Sinnen wahrgenommen wird. Die Kunst (S. 256) vollendet sich allemal erst auf dem eigentlichen Scheidepunkte, wo das

Wesentliche und Endliche zugleich ist. Sie muß (S. 271) überall durch Gegenwart erfüllt und geschlossen sein; denn das Wirken des Verstandes behandelt alles, Idee und Erscheinung, als dieselbe gegenwärtige Wirklichkeit."

Mag Platon (so fahren die Vertheidiger des Aristoteles fort) Schönheit und Dichtkunst noch so sehr preisen und idealisiren; ihr Wesen kann er unmöglich ganz verstanden haben, da er die Dichter alles Ernstes aus seinem Musterstaate hinausweiset. Auch reicht das Lob des Aristoteles, welcher ihre Werke für philosophischer und trefflicher hält, als die der Geschichtschreiber, weit über das hinaus, was Platon irgendwo darüber in unbestimmten Worten, oder, mit sich selbst im Widerspruche, beigebracht hat.

Wer (dies können wol Alle zugeben) kleinliche, geistlose, pedantisch genaue Nachahmung mit Aristoteles rechtfertigen will, hat ihn so misverstanden, als wer (mit Zurücksetzung aller Wahrheit und Wirklichkeit) gehalt- und gestaltlose, schwebelnde und nebelnde Werke für platonische Ideale ausgibt.

II. Von den Arten des Nachahmens.

An die vorstehenden Bemerkungen über den Sinn, welchen Aristoteles mit den Worten Nachahmung und Darstellung überhaupt verbindet, schließt sich der Versuch einer Erläuterung des zweiten Kapitels an, wo es unter anderem heißt: *ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἤθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἤθη διαφέρουσι πάν-*

τες), ἤτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς, ἢ χείρονας, ἢ καὶ τοιούτους ἀνάγκη μιμεῖσθαι. ὥσπερ οἱ γραφεῖς, Πολύγνωτος μὲν κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζε. — Und: ἐν τῇ αὐτῇ δὲ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους, ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν. Dies heißt nach Buhle's Uebersetzung: „Da die Nachahmung sich auf Handelnde bezieht, diese aber nothwendig gut oder böse sein müssen (sofern Sittlichkeit hierauf fast immer allein beschränkt ist, indem in Ansehung ihrer Sitten sich Alle durch Tugend und Laster unterscheiden), so muß die Nachahmung entweder die Menschen besser darstellen als sie wirklich sind, oder schlechter, oder auch wie sie sind. So veredelte Polygnotos unter den Malern seine Originale, Pauson verschlechterte sie, Dionysios copirte sie natürlich. — Hierin ist auch die Tragödie der Komödie entgegengesetzt; jene will die Menschen edler darstellen als sie sind, diese schlechter." — Oder nach Walz: „Da aber die Darstellung handelnde Personen darstellt, und diese nothwendig entweder tüchtig oder untüchtig sein müssen (denn die Charaktere fallen fast durchaus unter diese Gesichtspunkte, indem sich alle nach Laster und Tugend unterscheiden), so muß man Charaktere darstellen, die entweder besser sind als sie in der Wirklichkeit sich finden, oder schlechter, oder der Wirklichkeit entsprechend. Z. B. unter den Malern bildete sie Polygnot besser, Pauson schlechter, Dionysios der Wirklichkeit entsprechend. — Derselbe Unterschied ist auch zwischen Tragödie und Komödie, indem die eine die Menschen schlechter, die andere besser darstellt als sie in der Wirklichkeit sich finden."

Zur richtigen Würdigung des Textes und der Ueber-

setzungen gehört zuvörderst, daß man den Sinn der von Aristoteles gebrauchten Beiwörter richtig auffaßt; denn je nachdem man sie durch das eine oder das andere deutsche Wort wiedergiebt, sind ganz verschiedene Folgerungen daran gereiht worden. Man muß also erklären: *σπουδαίους* und *φαύλους*, *βελτίους* und *χείρους*, *κρείττους* und *ὁμοίους*. — Der erste Ausdruck, die Nachzuahmenden müßten sein *σπουδαῖοι ἢ φαῦλοι*, soll offenbar einen bestimmten Gegensatz in sich schließen, und die alte lateinische Uebersetzung sagt auch ganz einfach boni aut mali. Hermann dagegen setzt, da dieser allgemeine Gegensatz nicht in den Worten liegt, strenui aut ignavi, und kommt damit der Sache im Lateinischen vielleicht so nahe als irgend möglich. Im Deutschen müssen wir die Worte gut und böse aus ähnlichen Gründen verwerfen; über die Wahl anderer entstehen aber Bedenken. Thätig und unthätig, kraftvoll und schwächlich, tüchtig und untüchtig, ernsthaft und leichtsinnig, großartig und kleinlich, edel und gering; alle diese und noch anders modificirte Gegensätze liegen darin verborgen. Je nachdem man aber den einen oder den andern mit mehr Nachdruck hervorhebt, wird sich die Tragödie und Komödie (auf die zuletzt Aristoteles alles bezieht) zweifelsohne verschieden gestalten *).

---

*) Immer muß *σπουδαῖος* mit *ἀρετὴ* zusammengestellt werden: *ἀρετῆς ἴδιον ὃ τὸν ἔχοντα ποιεῖ σπουδαῖον.* Topic. V, 3, 3. *κιθαριστοῦ μὲν τὸ κιθαρίζειν, σπουδαίου δὲ τὸ εὖ.* Ethic. Nicom. I, 2, wo auch allgemein *ἡ κατ' ἀρετὴν ὑπεροχὴ* der *σπουδαιότης* gleich gesetzt wird. Ferner sind Topic. II, 11, 4 *ἐλευθέριοι*, *σωφρονικοί*, *φρόνιμοι* nur Arten und Differenzen von *σπουδαῖοι.*

Der zweite Gegensatz χείρους und βελτίους, meliores und deteriores, besser und schlechter, welcher am Schluß jener Stelle ausgesprochen ist, würde die richtigste Erläuterung jener Beiwörter geben, wüßte man nur gewiß, wer unter den Schlechten, die der Komödie, und den Bessern, die der Tragödie zugewiesen sind, zu verstehen sei?

Suchen wir jetzt (da unseres Erachtens der sittliche Gegensatz hier eben so wenig ausreicht, als bei jenen ersten Beiwörtern) Hülfe bei den drei noch übrigen; so findet sich hier das χείρους wieder, statt des βελτίους steht aber κρείττους, welche Abweichung und Nebenbestimmung eine Erläuterung gibt, wie bedarf. Der lateinische Text hat aber beide Male meliores, und in gleichem Sinne übersetzt Winkelmann (Gesch. d. Kunst I, 588): Polygnotos hat seine Figuren besser, Pauson schlechter und Dionysios ähnlicher gemalt. — Diese Uebersetzung erscheint uns nicht so gut, als die daran gereihte Erläuterung. Bleiben wir nämlich zuvörderst bei jener stehn, so hat Aristoteles offenbar keinen der drei Maler ganz verdammen, sondern nur ihr Verhältniß zu einander ausdrücken wollen. Jene deutschen Worte geben aber gar keine rechte Reihenfolge und keine eigenthümliche Theilung, da das ähnlicher, ohne nähere Bezeichnung, als Vorzug erscheinen und mit dem Bessern meist zusammenfallen würde. Hiezu kommt, daß laut Aelian (Variae histor. IV, 3) Dionysios in Hinsicht auf Kunst, Ausdruck, Leidenschaft, Stellung und Gewänder dem Polygnotos fast gleich war und nur in Beziehung auf die Größe seiner Gemälde von ihm abwich. Diese Verschiedenheit der Größe könnte sich finden bei dem Flächeninhalt

der Bilder überhaupt, oder bei den einzelnen Gestalten. Jene erste Erklärung hat selbst hinsichtlich des Textes Schwierigkeiten, eher lassen sich die Worte nach der letzten so deuten: Polygnotos hat größer, kolossal; Dionysios in natürlicher Größe; Pauson kleiner, in Miniatur gemalt; wobei aber, weil jede Art, so wie ihr eigenes Maß so ihren eigenen Werth hat, von besser und schlechter nicht füglich die Rede sein könnte [1]). Andere Ausleger behaupten (die Sache innerlicher nehmend): Polygnotos habe Götter und Helden, Dionysios Menschen, Pauson Thiere gemalt, was sich aber geschichtlich nicht hinreichend erweisen läßt. So kommen wir (womit auch Winkelmann's Erklärung im Wesentlichen übereinstimmt) dahin, zu behaupten: *κρείττους* heißt vollkommner, sofern dies eine Hinwendung auf das Edle, Große, Erhabene in sich schließt; *ὁμοίους*, einfache, wahre Nachahmung und Darstellung des Gegebenen; *χείρους*, geringer, aufs gemeine Leben und die Parodie (oder gar zum Unsittlichen) gewandt [2]). Zur ersten Gattung gehören Dichter und Maler wie Aeschylos und Michel Angelo, zur zweiten manche ältere deutsche Maler, zur dritten viele Niederländer.

Diese reichere Gliederung und von der Malerei hergenommene Bezeichnung hat man fast niemals richtig auf

---

1) Eher von grandios, entgegengesetzt einer ängstlichern *ἀκρίβεια*.

2) Hiemit ist, wie ich so eben sehe, Meyer einverstanden. Geschichte der bildenden Künste II, 192. Aristoteles (Politik VIII, 5) vermißt das Sittliche in den Gemälden des Pauson, und will daß die Jugend vom Beschauen derselben zurückgehalten werde.

die Dichtkunst übertragen; sondern in der Regel alle jene Beiwörter in gut und böse, oder besser und schlechter zusammengeworfen, und die beiden lobenden dem Trauerspiele, die tadelnden dem Lustspiele zugewiesen. Daraus sind dann arge Irrthümer vielfacher Art erwachsen, z. B. daß die Natur beider Dichtungsarten sich in einem moralischen Gegensatz erschöpfe; daß die Tragödie übermenschliche, von allen Unvollkommenheiten gereinigte Geschöpfe darstellen müsse, die Komödie hingegen ein Tummelplatz für die ärgsten und jämmerlichsten Leute sein dürfe; daß überhaupt die Tragödie weit vornehmer sei und höher stehe als die Komödie u. s. w.

An all diese Dinge hat Aristoteles gar nicht gedacht, ja sie widersprechen geradehin den Worten und dem Geiste seines Werks.

Wie unpassend es sei, das sittlich Bessere der Tragödie, das sittlich Schlechtere dem Lustspiele anzuweisen, geht auch schon aus der Betrachtung hervor, daß in diesem nur leichtere Vergehen und Mängel dargestellt und verspottet werden, für schwere Verbrechen aber gar kein Raum vorhanden ist. Insofern wäre das Lustspiel die reinere und sittlichere, das Trauerspiel hingegen die unsittlichere, schlechtere Hälfte der dramatischen Dichtkunst; von welchem Scheidungsgrunde und Gegensatze vernünftigerweise aber nicht die Rede sein darf. Oder man könnte misdeutend auch alle Nachbildung des Wirklichen und Seienden verwerfen, weil hier das dritte Beiwort ὅμοιος, natürlich, ähnlich, fehlt, und (mit Uebergehung des Dionysios) lediglich die Richtungen des Polygnotos und Pauson auf Trauerspiel und Lustspiel angewandt sind. In der That darf aber Wahrheit und Aehnlichkeit (jedoch un-

ter den bereits gegebenen nähern Bestimmungen) überall nicht fehlen.

Aristoteles hat also wol nur daran gedacht, daß man mit geringen und geringhaltigen Personen (und wären sie sonst noch so gut) keine Tragödie zu Stande bringt, weil der beschränkte Kreis (das φαυλότερον) ihres Lebens nie zu den erfoderlichen Thaten und Gemüthsbewegungen gesteigert werden kann. Und umgekehrt läßt sich der Zweck der Komödie selten erreichen, wenn man Herrschende, Hochgestellte (die σπουδαῖοι) *) aus ihren großen Kreisen herausreißt, um an ihnen lediglich das Beschränkte menschlicher Ansichten und Eigenheiten zu entwickeln. Wer also an einem Bauer und Bürger die höchsten Triebfedern und Erscheinungen des Ehrgeizes, der Herrschsucht, des Heldenmuths, der politischen Triebfedern u. s. w. darstellen wollte, hätte sich hienach eine sehr schwere, unaristotelische Aufgabe gewählt; und noch verkehrter wäre es, etwa die Königin Elisabeth zum Mittelpunkt eines Lustspiels zu machen, worin lediglich weibliche Eitelkeit gerügt und verspottet werden sollte.

Inwiefern die Liebe, als allgemeine menschliche Eigenschaft, in allen Formen und Regionen erscheinen und sich geltend machen kann, ist eine anziehende Frage, deren Beantwortung uns aber von unsern diesmaligen Versuchen zu weit abführen würde.

---

*) Die Hochgestellten sind darum nicht immer die Hochgesinnten und Großartigen, doch findet eine Wechselwirkung der Stellung, Gesinnung und der Handlungen in der Regel statt. Bei dem σπουδαῖος muß beides zusammentreffen und wirken.

III. Vom Lustspiele.

Das Vorstehende wird noch deutlicher durch das was Aristoteles im fünften Kapitel über das Lustspiel sagt: *ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥσπερ εἴπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ, οὗ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν.* — Wir würden diese Stelle in freier Uebersetzung so fassen: Das Lustspiel ist, wie wir sagten, eine Darstellung zwar des Geringen, aber nicht des ganz Schlechten und Bösen. Es hebt das Lächerliche hervor, welches ein Theil des Ungeziemenden und ein Mangel ist, der weder Schmerz erregt, noch Verderben herbeiführt.

Sobald man an dieser Stelle das Wort *αἰσχρόν* durch lasterhaft oder schändlich, oder auch nur durch häßlich übersetzt, wird die Deutlichkeit nicht größer, wol aber bricht die Verwirrung in verdoppeltem Maße wieder herein. Denn das Lasterhafte, Schändliche, was stets mehr als ein *ἁμάρτημα* *), ein Fehler ist, findet, so ganz einfach hin, weder in der Tragödie, noch in der Komödie eine Stelle; es kann nie lächerlich, ohne Schmerz und zerstörende Folge sein. Eben so wenig darf das Lächerliche oder dessen Ausdruck häßlich erscheinen: denn wo sich Freude und Schmerz, Ernst und Scherz in der Kunst ganz von der Schönheit trennen, kommt nur das Unkünst-

---

*) In allem Lächerlichen liegt eine angeschaute Ungereimtheit, aber harmlos und unschuldig. Diesen logischen Fehler (abirren und verfehlen) bezeichnet vielleicht *ἁμάρτημά τι*.

lerische, Fratzenhafte und Widerwärtige zum Vorschein. Auch lassen sich viele Bestandtheile des alten Lustspiels gar nicht auf jenen angeblichen Inhalt zurückbringen, und was man daselbst lasterhaft und schändlich nennen könnte, ward von den Sittenlehrern jener Zeit in viel milderem Lichte betrachtet. Das *αἰσχρὸν* ist also vielmehr das Ungeziemende, Ungeschickte, Beschränkte, Widersprechende, Lächerliche, sofern dies alles noch diesseit einer strengen moralischen Zurechnung liegt. Deshalb sagt auch Aristoteles an einer andern Stelle (IV, 12.) ausdrücklich: nicht das an sich Tadelnswerthe, sondern das Belachenswerthe soll in dem Lustspiele dargestellt werden. — Wo also die bezeichneten Abstufungen des Begriffs in ein *αἰσχρὸν* übergehn, was man das Anstößige nennen könnte, ist die Gränze für das Lustspiel, so wie für das Trauerspiel da vorhanden, wo der Unthat alle edlere Triebfedern und Beziehungen entweichen und sie zu bloßer Niederträchtigkeit herabsinkt. Doch möchten wir den Gegensatz der Tragödie und Komödie nicht so weit ausspinnen, Ernst und Scherz so schroff trennen, daß kein Bestandtheil des ersten in dieser, des letzten in jener Platz finden könnten. Denn schon im Alterthume sind diese Dinge gewiß mehr in einander übergegangen, als man bloß mit Berücksichtigung des Ueberbliebenen annimmt, und in der neuern Zeit hat (um beim Lustspiele stehn zu bleiben) vor allen Shakspeare das Großartige, Würdige, Edle mit dem durchgehenden Grundcharakter des Scherzes und der Heiterkeit meisterhaft zu verbinden gewußt. Noch Einiges hierüber zu sagen, wird sich indeß weiter unten bessere Gelegenheit finden.

IV. Von der Definition des Trauerspiels.

Keine Stelle der aristotelischen Poetik hat die Ausleger mehr beschäftigt als die Definition der Tragödie, und in der That gibt sie Gelegenheit zu den mannigfachsten Ansichten und Zweifeln.

Sie lautet bei Gräfenhan, dem neuesten Herausgeber der Poetik, Cap. 6, S. 92. also: *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι᾽ ἐπαγγελίας ἀλλὰ δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

Vergleichen wir hiemit andere Ausgaben, so geht die Verschiedenheit der Lesarten und der Interpunktion hauptsächlich auf Folgendes.

1) lesen einige statt *ἑκάστου*, *ἑκάστῳ*.
2) lesen sie statt *μορίοις, δρώντων* rc., *μορίοις δρώντων*, und ziehen das letzte Wort zum frühern Satze.
3) lesen einige *ἀπαγγελίας* statt *ἐπαγγελίας*.
4) lassen einige das *ἀλλὰ* hinter diesem Worte hinweg.
5) möchten einige *τοιούτων* weglassen, oder an dessen Stelle *τούτων* schreiben.

Je nachdem man nun lieset, interpungirt, von vorn herein erklärt, oder eine Erklärung in den Text hineinträgt, verändern sich die Uebersetzungen auf eine interessante Weise. Wir geben deren mehrere zur Probe und Erläuterung.

1. Alte Version (opera 1597. 8°.).

Est igitur Tragoedia imitatio actionis probae et perfectae, magnitudinem habentis, suavi sermone, separatim singulis formis in partibus agentibus, et non per narrationem, sed per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem.

2. Uebersetzung von Heinsius.

Tragoedia ergo est seriae, absolutae, et quae iustam magnitudinem habeat, actionis imitatio; sermone constans ad voluptatem facto; ita ut singula genera in singulis partibus habeant locum: utque non enarrando, sed per misericordiam et metum, inducat similium perturbationum expiationem.

3. Ausgabe Oxford 1760.

Est igitur Tragoedia imitatio actionis seriae et perfectae, magnitudinem habentis, adhibito sermone iucundo, quaque specie suas vices distincte servante, non enarrando sed misericordia et metu similes affectus purgans.

4. Uebersetzung von Goulston, in der Ausgabe von Winstanley, Oxford 1780.

Est ergo Tragoedia imitatio actionis studiosae et perfectae, magnitudinem idoneam habentis, sermone per formas quasdam condito, ita ut singulae illae in partibus Poeseos singulis, separatim agendo imitentur, et non per enarrationem rei, sed per misericordiam metumque factis expressum eiusmodi vehementes animorum perturbationes undiquaque purgans expiansque.

5. Ausgabe von Harles 1780.

Est igitur Tragoedia, imitatio actionis studiosae et perfectae, magnitudinem idoneam habentis, cum sermone per formas quasdam condito; ita ut singulae illae, in partibus poeseos singulis, separatim, agendo imitentur; et non per narrationem rei, sed per misericordiam metumque factis expressum, eiusmodi vehementes animorum perturbationes undiquaque purgans expiansque.

6. Ausgabe von Cooke, Cambridge 1785.

Est ergo Tragoedia imitatio actionis gravis et perfectae, habentis magnitudinem, condito sermone, unaquaque formarum separatim in partibus agente, et non per praeceptionem, sed per misericordiam et metum purgationem efficiens huiusmodi perturbationum.

7. Ausgabe von Tyrwhitt, Oxford 1794.

Est igitur Tragoedia imitatio actionis seriae et perfectae, magnitudinem idoneam habentis; sermone condito; ita ut unaquaeque condimenti species in partibus diversis separatim adhibeatur; agentium et non per narrationem; per misericordiam et metum huiusmodi affectuum purgationem efficiens.

8. Ausgabe von Hermann, 1802.

Est igitur Tragoedia imitatio actionis strenuae et perfectae, longitudinem habentis; facta sermone singulis illecebrarum generibus in singulis partibus condito; agentium non per narrationem; miseratione et terrore harum et similium perturbationum purgationem perficiens.

9. Ausgabe von Haus, Palermo 1816.

Tragoedia nimirum actionis est imitatio, gravis et illustris, et absolutae, et magnitudinem aliquam habentis; sermone instituta, multa suavitate consperso, seorsim tamen, prout partium eius diversitati convenit: eaque ipsos in conspectum adducit agentes, haud simplici narratione contenta; metumque commovendo et misericordiam, affectiones eiusmodi purgatas administrat.

10. Uebersetzung von Alonso Ordoñez, Madrid 1778.

La Tragedia es imitacion de accion ilustre, perfecta, que tenga grandeza, con hablar suave distintamente en cada una de sus especies, en las partes de los que van representando, conduciendo la expurgacion de los affectos, no por narracion, sino por via de misericordia y terror.

11. Uebersetzung von Gonçalez de Salas.

La Tragedia es una imitacion severa, que imita e representa alcuna Accion cabal, i de quantitad perfecta, cuya locucion sea agradable i deleitosa, i diversa en los lugares diversos. No pero empleandose en la simple narracion, que alguno haga, sino que introduciendose differentes personas, de modo sea imitada la accion, que mueva a lastima, y a miedo, para que el animo se purgue de los affectos semejantes.

12. Uebersetzung von Castelvetro.

È adunque Tragedia rassomiglianza d'attione magnifica, compiuta, che habbia grandezza, di ciascuna

delle spetie di coloro, che rappresentaro con favella fatta dilettevole separatamente per particelle, e non per narratione. E oltra a ciò induca per misericordia e per ispavento, purgatione di così fatte passioni.

13. Uebersetzung von Batteux (Mémoires sur la Poétique d'Aristote. 1).

La Tragédie est donc l'imitation d'une action noble, entière, étendue jusqu' à un certain point, pas un discours accompagné d'agrémens, dramatique dans toutes ses parties et sous toutes ses formes; qui se fait non pas le récit, mais par un spectacle de terreur et de pitié, pour nous faire ressentir ces deux passions purgées de ce qui les rend désagréables.

14. Uebersetzung von Dacier.

La Tragédie est donc une imitation d'une action grave, entière, et qui a une juste grandeur: dont le style est agréable assaisonné, mais différemment dans toutes ses parties, et qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur, achève de purger en nous ces sortes des passions, et toutes les autres semblables.

15. Uebersetzung von Pye (Commentary illustrating the Poetic of Aristotle S. 16).

Tragedy then, is an imitation in ornamented language of an action important and complete, and possessing a certain degree of magnitude, having its forms distinct in their respective parts, and by the representations of persons acting, and not by narration effecting through the means of pity and terror, the purgation of such passions.

16. Uebersetzung von Curtius.

Das Trauerspiel ist nämlich die Nachahmung einer ernsthaften, vollständigen und eine Größe habenden Handlung, durch einen mit fremdem Schmucke versehenen Ausdruck, dessen sämmtliche Theile aber besonders wirken: welche ferner nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlungen selbst) uns, vermittelst des Schreckens und Mitleidens, von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigt.

17. Uebersetzung von Buhle.

Die Tragödie nämlich ist die Darstellung einer wichtigen und vollständigen Handlung von bestimmter Größe; in einer für das Ohr gefälligen Sprache, jeder besondern Form der einzelnen Theile gemäß; dramatisch und nicht erzählend; um durch Mitleid und Furcht die Veredlung gewisser Leidenschaften zu bewirken.

18. Uebersetzung von Gräfenhan.

Demnach ist das Trauerspiel nachahmende Darstellung einer ernsten Handlung, die abgeschlossen und von einer gewissen Größe ist, in einer Sprache mit gewissen Annehmlichkeiten, freilich jede der Partien in den jedesmaligen Abtheilungen mit besonderen; von wirklich Handelnden und nicht in einer fortlaufenden Benachrichtigung; jedoch durchgehends durch Mitleid und Furcht, die im Zuschauer erregt werden, die Reinigung eben solcher unwillkürlich entstehenden Gefühle bewirkend.

19. Uebersetzung von Weise.

Die Tragödie also ist die nachahmende Darstellung einer vollständigen Handlung ernster Art, welche Größe hat, durch eine verschönerte Sprache, angemessen der besondern Beschaffenheit ihrer einzelnen Theile; durch handelnde Personen und nicht bloße Erzählung; welche durch Mitleid und Furcht eine Reinigung dieser Gemüthsbewegungen bewirkt.

20. Uebersetzung von Balett.

Die Tragödie ist demnach eine Darstellung einer anständigen und vollständigen Handlung selbstthätiger Wesen, welche einen gewissen Umfang hat und in einem wohlklingenden Ausdrucke abgefaßt ist, von welchem jede Art an ihrer Stelle für sich nicht durch Erzählung, sondern durch Mitleid und Furcht die Reinigung solcher Leidenschaften bewirkt.

21. Uebersetzung von Walz.

Tragödie ist Darstellung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung, von einem gewissen Umfang, in anmuthiger Sprache mit einer nach ihren Theilen gesonderten Anwendung jeder Darstellungsart, durch handelnde Personen, nicht durch Erzählung, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung der Leidenschaften dieser Art bewirkt.

22. Uebersetzung von Goethe (Kunst und Alterthum VI, 1, S. 85).

Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, die eine gewisse Ausdehnung hat und in anmuthiger Sprache vorgetragen wird,

und zwar von abgesonderten Gestalten, deren jede ihre eigene Rolle spielt, und nicht erzählungsweise von einem Einzelnen; nach einem Verlauf aber von Mitleid und Furcht, mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt.

Bevor wir darauf eingehn, welche wesentlich verschiedene Ansichten in diesen Uebersetzungen ausgesprochen, oder doch angedeutet sind, sei es erlaubt, noch einige Bemerkungen über das Einzelne zu machen.

1) *μίμησις* ist übersetzt: Nachahmung, Darstellung, nachahmende Darstellung. Sind unsere obigen Bemerkungen richtig, so bleibt kein Zweifel, was Aristoteles unter dem Worte verstehn, oder nicht verstehn konnte.

2) *σπουδαῖος* ist übersetzt: probus, serius, studiosus, gravis, strenuus, severus, illustris, magnificus, noble, grave, ernsthaft, wichtig, bedeutend; welche Abweichungen für unsere Ansicht sprechen, daß nämlich alle diese Abstufungen und Modifikationen in dem Begriffe liegen, ohne sein Wesen und seine Einheit aufzuheben.

3) *τέλειος* ist übersetzt durch perfectus, absolutus, compiuto, entier, vollständig, abgeschlossen. Das perfectus ist insofern zweideutig, als auch eine moralische Vollkommenheit darunter verstanden werden kann, oder die Beziehung auf Schluß und Ende vorzugsweise heraustritt. Das griechische Wort und der Sinn verlangt aber eben so sehr einen bestimmten, in sich begründeten Anfang, als ein solches Ende; dergestalt daß, abgeschlossen, den Begriff am angemessensten und vollständigsten ausdrückt.

4) *μέγεθος* ist öfter durch einen Zusatz, „idoneus, iustus, bestimmt, gewiß", erläutert. Zweifelsohne wollte

Aristoteles das zu Kleine, Unbedeutende, so wie das durch übertriebene Größe Unübersehbare abweisen.

5) ἡδυσμένῳ λόγῳ. Betrachtet und übersetzt man diese Worte für sich, so ist die Schwierigkeit nicht groß, und anmuthige Sprache für sie wol der richtigste Ausdruck. Auch hat Aristoteles, wie die von ihm weiter unten beigefügte Erklärung zeigt, gewiß nicht an bloß süßliche Weichheit der Sprache gedacht. Setzt man dagegen jene Worte mit den gleich folgenden in Verbindung und bildet daraus einen Satz, so wird es weit schwerer zu sagen, was Aristoteles eigentlich ausdrücken wollen, und mehre Uebersetzungen sind in der That noch dunkler und unverständlicher als der Urtext. Versuchen wir diese Dunkelheit aufzuhellen, so ist zuvörderst *μόριον* und *μέρος* *) gleichviel, und solcher *μέρη* oder Theile hat die Tragödie nach Aristoteles sechs (VI, 9): nämlich die Fabel, die Charaktere, den wörtlichen Ausdruck, die Gesinnungen, die Dekoration und die musikalische Begleitung. Diese von Buhle gebrauchten Ausdrücke sind freilich nicht ganz angemessen; wie man sie aber auch verändere oder berichtige, immer bleibt es unbegreiflich, wie die anmuthige Rede in Bezug auf jene sechs Theile sich verwandeln, ja bei einigen auch nur irgend zur Anwendung kommen könne. Eher gibt es einen Sinn, wenn man (wie einige Uebersetzer zu thun scheinen) unter den Theilen der Tragödie etwa Monolog, Dialog und Chor versteht, und für jeden eine angemessene eigenthümliche Sprache ver-

---

*) So VIII, 4. und *μόριόν τι τῆς Διαλεκτικῆς* Rhet. I, 2, 7. *μόρια εὐδαιμονίας*. ib. I, 5, 1. desgl. I, 8, 3; I, 9, 14; III, 13, 1.

langt; wo dann aber, fast noch schwieriger, die Frage hervortritt, was unter εἶδος zu verstehn sei? Es bedeutet, wenn wir das Wörterbuch im Allgemeinen befragen: Gestalt, Ansehn, Anblick, Bildung, Art, Beschaffenheit; besser dürfte es indeß zum Ziele führen, wenn wir untersuchen, in welchem Sinne und Zusammenhange Aristoteles dies Wort in der Poetik selbst gebraucht. I, 4; IV, 22; XXVI, 32 läßt es sich durch Art: XIX, 5; XX, 10 vielleicht besser durch Form übersetzen; XXVI, 16 heißt es Angesicht; VI, 11 fällt es fast ganz mit μέρος zusammen, insofern die oben genannten sechs Theile, auch als sechs Formen, Gestalten, Arten der Kunstmittel betrachtet und bezeichnet werden. Hiemit übereinstimmend übersetzt Buhle an dieser Stelle εἶδος durch Darstellungsform. Die Stelle XII, 1 erlaubt dasselbe, nur werden hier vier Stücke, Prolog, Episode, Exodus, Chorgesang, in Bezug auf ihre Größe und eigenthümlichen Eigenschaften, zugleich als Theile und Darstellungsformen (μέρος und εἶδος) bezeichnet. Bis hieher laufen also beide Wörter neben und durcheinander, und erst XVIII, 1, verglichen mit XXIV, 1 gibt einen Gegensatz, wonach jene sechs Theile oder vier Stücke (μέρη) auf einer Seite stehn mögen, der Arten, Formen (εἴδη), des Trauerspiels aber vier sind, die wir einstweilen mit Buhle die verwickelte, pathetische, ethische und einfache nennen wollen *). Der Sinn

---

*) Zur Erläuterung dient noch eine Stelle der Rhetorik (I, 2, 22), wo es heißt: λέγω δὲ εἴδη μὲν τὰς καθέκαστον γένος ἰδίας προτάσεις; εἶδος läßt sich ferner durch Art übersetzen: Rhet. II, 22, 14; III, 1, 1; III, 12, 2; III, 18, 7. — III, 2, 1 und I, 3, 1. heißt es mehr Gestalt, Form, Beziehung.

wäre also, wie er sich auch in einzelnen Worten näher bestimmen oder verändern ließe, im Allgemeinen der: die anmuthige Rede soll den einzelnen Theilen und den verschiedenen Arten des Trauerspiels (oder den Formen, welche die einzelnen Theile verlangen) angemessen und auf eine ihnen eigenthümliche Weise gebildet sein. Diese Auslegung scheint vor mancher andern den Vorzug zu verdienen, welche ohne inhaltsreichere Bestimmungen, ohne nähere Bezeichnung von *μέρος* und *εἶδος*, eigentlich nur sagt: die Sprache solle angemessen sein; was der wortkarge Aristoteles gewiß nicht ohne concretern Gedanken so weitschweifig umschrieben hätte.

Wie wichtig nun aber auch jene inhaltsreichere Vorschrift ist und wie oft sie auch übertreten wird, könnte man doch sagen, sie verstünde sich eigentlich von selbst, und wenn etwas umständlicher erklärt werden sollte, hätten andere Ausdrücke, z. B. *τέλειος*, *μέγεθος*, *ἡδυσμένος*, *κάθαρσις* u. s. w. wol eher ein Recht darauf gehabt. Vielleicht hat dies und ähnliches zu der ganz abweichenden Ansicht geführt, welche sich in der Goethischen Uebersetzung ausspricht. *εἶδος* ist hier nicht Art, Theil, Form, es ist Gestalt, es ist Person. Ob der Sprachgebrauch, was wir bezweifeln, diese Annahme erlaube, mögen andere entscheiden; unterstützt wird sie, wenn man *δρώντων* mit zum Satze zieht, gewiß gibt sie einen eigenthümlichen wichtigen Sinn. Aristoteles verlangt laut desselben 1) daß die Personen in allen Theilen der Tragödie sich gleich bleiben, die Charaktere fest gezeichnet und gehalten sein sollen; 2) daß nicht gleichartige, sich langweilig wiederholende Charaktere, ohne Mannigfaltigkeit und Gegensatz nebeneinander gestellt werden.

Obgleich die nächsten Worte nicht ganz so dunkel, als die eben erläuterten sind, bieten sie doch auch Schwierigkeiten dar. Lesen wir nämlich: *δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας* (was uns ohne Zweifel das Angemessenste zu sein scheint), so ist der einfache und bedeutende Sinn: „in der Tragödie soll Alles in Handlung gesetzt sein und vor unsern Augen sich begeben, nicht aber Erzählung wie in der Epopee statt finden." Nimmt man aber *δρώντων* zum vorigen Satze und behält *ἀλλὰ* bei, so ist der Sinn: „nicht durch Erzählung, sondern durch Furcht und Mitleid wird die Reinigung der Leidenschaften zu Stande gebracht." Bei dieser Leseweise ist der Gegensatz von Erzählung auf einer, Furcht und Mitleid auf der andern Seite, es ist das „sondern" unklar und unvollständig, weßhalb Einige wol zur Beseitigung dieses Mangels, statt *ἀπαγγελία*, *ἐπαγγελία* lasen. Uebersetzen wir dies Wort, oder das lateinische praeceptum, durch Befehl, so schwindet der obige, einigermaßen noch zu rechtfertigende Sinn ganz und gar *); übersetzen wir: „nicht durch Vorschriften, gute Lehren, moralische Redensarten, sondern durch Furcht und Mitleid wird die Reinigung der Leidenschaften zu Stande gebracht," so ist der Satz nicht mehr ohne allen Verstand, aber schwerlich die Meinung des Aristoteles getroffen. Lassen wir endlich *ἀλλὰ* weg, wie mehrere Handschriften verlangen, so fällt der ganze Gegensatz dahin, und der Sinn der letzten Worte wäre unabhängig von

*) Für die erste Lesart spricht, wenn Plato (Rep. III, 394) sagt: *ἡ μὲν διὰ μιμήσεως ὅλη ἐστὶν τραγῳδία τε καὶ κωμῳδία, ἡ δὲ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ.* Vielleicht hat Aristoteles diese Stelle im Sinn gehabt.

dem vorigen: „die Reinigung der Leidenschaften wird in der Tragödie durch Furcht und Mitleid zu Stande gebracht.“ Was nun aber diese Worte bedeuten, wie sie zu verstehen seien, darüber ist so viel gesagt und gestritten worden, daß auch wir uns darüber etwas umständlicher verbreiten müssen.

V. Von der Reinigung der Leidenschaften.

Die Bemerkungen, welche sich über diesen wichtigen Gegenstand darbieten, dürften sich am Besten den scharfsinnigen Erörterungen Lessing's anreihen. Sie gehn (Dramat. II, 169 — 205) im Wesentlichen dahin: Die Reinigung der Leidenschaften erfolgt nicht durch Mitleid und Schrecken, sondern durch Mitleid und Furcht. Die Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid. Wo diese Furcht fehlt, kann auch kein Mitleid statt finden, und wiederum ist das Mitleid keine von der Furcht ganz getrennte, unabhängige Leidenschaft. Vielmehr wird es, wenn jene Furcht hinzutritt, weit lebhafter, stärker und anziehender. Mitleidige Regungen ohne Furcht für uns selbst, Philanthropie, allgemeines Gefühl der Menschlichkeit, ist zu schwach als daß es tragische Wirkung thun könnte. Nicht die vorgestellten, nicht alle Leidenschaften können und sollen durch das Trauerspiel gereinigt werden, sondern lediglich Mitleid und Furcht, aber diese beiden ungetrennt und in ihrem ganzen Umfange. Sie sind die Leidenschaften, welche wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden; durch sie rühren uns die handelnden Personen, ziehen sich aber durch Mitleid und Furcht nicht selbst ihre Unfälle zu. Ob die Tragödie zur Reinigung

der übrigen Leidenschaften viel oder wenig beiträgt, ist dem Aristoteles sehr gleichgültig.

Zur bessern Prüfung dieser und anderer Erklärungen wird es dienen, wenn wir vorher sehn, wie sich Aristoteles an andern Stellen seiner Werke über diesen Gegenstand äußert.

Der *κάθαρσις*, Reinigung, erwähnt er bei der Musik (Polit. VIII, 7) und stellt sie mit der *ἰατρεία*, der Heilung, zusammen. Es muß also, um sie anzuwenden, ein Mangel vorhanden sein, und die eintretende Veränderung irgend eine Besserung desselben in sich schließen, diese möge nun moralisch, oder anderer Art sein.

Ueber Mitleid und Furcht gibt die Rhetorik (II, 5, 8) folgende Auskunft: furchtbar ist, was, wenn es einem andern widerfährt, oder bevorsteht, Mitleid erregt (*ἐλεεινά ἐστι*). Das Furchtbare muß uns nahe erscheinen (*ἐγγὺς φαίνεται*). Wer im höchsten Glücke lebt, oder schon Unzähliges erduldet hat, fürchtet nicht. — *Ἔλεος*, Mitleid, ist Schmerz, Trauer, welche entsteht, wenn man sieht, daß ein verderbliches und schmerzliches Uebel jemand zustößt, der dasselbe nicht verdient (*ἀνάξιος*) *); wenn dies Uebel ferner nahe erscheint und uns selbst oder einen der unsrigen treffen könnte. Die ganz Glücklichen, oder ganz Unglücklichen sind vom Mitleide ausgeschlossen.

*) Die Nemesis ist dem Aristoteles ein Gegenstück zum Mitleide, nämlich Schmerz und Verdruß darüber, daß es dem Unwürdigen wohl geht, *νεμεσᾶν — λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις εὐπραγίαις*. Rhet. II, 9, 1.

Desgleichen die, welche im Zorn oder Uebermuthe sich um nichts kümmern, und die allzu Furchtsamen, welche über sich an Andere nicht denken können.

Aus dem Allen scheint uns Folgendes hervorzugehn:

1) Die Reinigung ist keineswegs, wie einige gedeutet haben, eine Vernichtung der Leidenschaften, sondern (übereinstimmend mit den ethischen Grundsätzen des Aristoteles) eine Hinführung auf das Mittlere, mit Ausschließung des zu viel und zu wenig. Wer stoisch und puritanisch alle Leidenschaften vernichten will, zerstört wenn nicht jede Kunst, doch ohne Zweifel die tragische. Andererseits war die Katharsis dem Aristoteles gewiß nicht bloß eine quantitative, sondern auch eine qualitative Veränderung; nur kann und soll dieselbe nie an dem schlechthin Bösen, Häßlichen und Gemeinen (was von der wahren Kunst stets ausgeschlossen ist) versucht werden.

2) Davon, daß Furcht und Mitleid auch ohne Vermittelung der Kunst erregt, gestärkt, gemindert werden können, ist hier nicht die Rede; wichtig aber die Frage: ob innerhalb der künstlerischen Kreise nur die Tragödie jene Kraft habe? Wir glauben, daß jede Dichtungsart, ja jede Kunst, in größerem oder geringerem Maße, Leidenschaften erregen und reinigen könne; Aristoteles aber deßungeachtet mit Recht dem Trauerspiele vorzugsweise diese Kraft und Bedeutung zusprach, weil sie sich allerdings hier ganz anders und auf andere Weise geltend macht. Wenn dies aber der Fall ist, so fragt sich:

3) Warum soll die Tragödie bloß Mitleid und Furcht, und nicht alle Leidenschaften reinigen? Sie soll, laut Aristoteles, a l l e reinigen, sagen diejenigen, welche die

Worte *τῶν τοιούτων* übersetzen *): „und die ähnlichen, die vorgestellten, alle andere Leidenschaften." Ihnen widerspricht Lessing, nebst allen denen, welche übersetzen oder deuten: „eben dieser, dieser beiden Leidenschaften, Mitleid und Furcht." Wir glauben, es ist eine Verständigung und Ausgleichung beider Meinungen möglich.

Ohne Zweifel werden nicht blos Mitleid und Furcht, sondern weit öfter alle anderen Leidenschaften auf der Bühne dargestellt. Diese Darstellung wirkt auf den Zuschauer, er wird anders berührt wenn Liebe, anders wenn Eifersucht, Ehrgeiz u. s. w. den Hauptinhalt des Trauerspiels ausmacht; es entstehen hienach verschiedene Gedanken und Gefühle, es treten Bewegungen, Aenderungen ein, die mit dem Gesehenen und Gehörten im genausten Zusammenhange stehn. Mithin muß das Trauerspiel nach Maßgabe seines Inhalts hier auf die Liebe, dort auf den Ehrgeiz u. s. w. des Zuschauers und auf seine Ansichten darüber Einfluß haben; und dieser Einfluß, diese Veränderung wird eine Stärkung oder Schwächung, eine Erregung oder Beruhigung hervorbringen und in sich schließen. Wenn aber die tragische Darstellung jeder einzelnen Leidenschaft auf jede einzelne, aller Leidenschaften auf alle Lei-

---

*) Eine Stelle (Rhet. I, 11), wo es heißt: *ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιαῦτα ἀνάγκη ἡδέα εἶναι* ꝛc. ließe sich bei der philologischen Erklärung wohl benutzen und für diese erste Ansicht geltend machen, desgl. II, 1, 8: *ὀργή, ἔλεος, φόβος, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα.* Und: *λέγω δὲ πάθη μὲν ὀργήν, ἐπιθυμίαν καὶ τὰ τοιαῦτα.* II, 12, 2. *ἔλεον, ἢ φόβον, ἢ ὀργήν, καὶ ὅσα τοιαῦτα.* Poet. XIX, 4.

denschaften wirkt, warum sagt Aristoteles nicht: „die Tragödie vollbringt die Reinigung aller Leidenschaften"? Warum nennt er Mitleid und Furcht ganz ausdrücklich, statt sie in dem allgemeinen Ausdruck zu begreifen? Warum kommt er immer wieder auf diese Begriffe zurück?

Wir denken uns die Sache so: jede Leidenschaft erlaubt eine Reinigung, durch Bild, Symbol, Lehre, Drohung, Beispiel, Schläge, Marter u. s. w. Diese Mittel liegen aber entweder ganz außerhalb des Gebietes der Kunst, oder doch der Tragödie *). Und selbst in der Tragödie werden die vielen Leidenschaften nicht ohne Mittelglied, ohne gemeinsamen Begriff, jede schlechthin nur für sich oder durch sich gereinigt (also nicht Haß durch Haß, Eifersucht durch Eifersucht u. s. w.); vielmehr bedürfen alle eines gemeinsamen Elements der Reinigung, und dieses ist Furcht und Mitleid. Wo die Theilnahme nicht bis zu diesen beiden Gefühlen gesteigert wird, wo sie sich nicht wiederum mit jenen einzelnen Leidenschaften verbinden, kommt keine tragische Wirkung, keine Reinigung zu Stande. Warum aber gerade Furcht und Mitleid in die Kreise aller Leidenschaften eingreifen können, ist ganz klar, sobald wir ihre allgemeine Natur zu Tage legen: Mitleid nämlich begreift allen Antheil in sich, den wir an Anderen nehmen, so verschieden die Veranlassung auch sein möge; Furcht hingegen umfaßt jede Bezugnahme auf uns selbst. Alle Leidenschaften werden gereinigt, sofern sie durch diese Doppelbeziehung hindurchgehn; keine kann ohne diese

*) Manche Beziehung wird deutlicher, wenn man nicht überall das Wort Leidenschaft gebraucht, sondern bisweilen Gemüthsbewegung, Gemüthszustand sagt.

Vermittelung eine ächte Reinigung erfahren. Vielleicht ließe sich behaupten: unsere Selbstliebe und unsere Nächstenliebe, die Pflichten gegen uns selbst und die Pflichten gegen unsere Nächsten, lägen in Furcht und Mitleid eingehüllt, und ihre rechte Natur werde im Trauerspiele enthüllt und verklärt; wenn nicht die Frage über den sittlichen Werth der Künste noch eine besondere Untersuchung verlangte *). Bevor wir darauf kommen, müssen wir aber eines Einwandes erwähnen, der alle bisherigen Erklärungen und Ergebnisse umzustoßen scheint.

Goethe nämlich behauptet (Kunst und Alterth. VI, 1, S. 85): Aristoteles rede in der zu deutenden Stelle lediglich von der Konstruktion des Trauerspiels selbst, und habe an die entfernte Wirkung, welche dasselbe vielleicht auf den Zuschauer machen würde, gar nicht gedacht. Wenn es durch einen Verlauf von Mitleid und Furcht erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse es mit Ausgleichung und Versöhnung solcher Leidenschaften zuletzt auf dem Theater seine Arbeit abschließen. Unter Katharsis verstehe Aristote-

---

*) Die Furcht des bevorstehenden Unglücks erregt ein pathetisches Interesse. Sie muß aber den Unschuldigen betreffen, weil sie sonst aufhören würde Furcht zu sein. Dadurch entsteht Mitleid, welches auf die moralische Kraft hinweiset, das unverdiente Unglück standhaft zu erdulden. Diese Empfindungen erwecken das Gefühl der moralischen Kraft und der unbesiegbaren Freiheit, und dadurch reinigen sie das Gemüth von der Uebermacht der Leidenschaften und man kommt von der Aufführung einer Tragödie gestärkt und über das Schicksal erhaben zurück. Anmerkung H—s, die sich jedoch mehr im Allgemeinen hält, als Aristoteles. Vergleiche noch Solger's Werke II, 517 über den Sieg der Freiheit u. s. w.

les diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich von allem Drama, ja sogar von allen poetischen Werken gefodert werde.

Von dem Zuschauer, seinen Leidenschaften und deren Reinigung ist, laut Goethe's Erklärung und Uebersetzung, also gar nicht, es ist lediglich vom Dichter und seinem Kunstwerke die Rede. Das Erregen von Furcht und Mitleid bezöge sich hienach auf die im Trauerspiele handelnden Personen, und das Ausgleichen wäre ein harmonischer Schluß, weil kein Kunstwerk mit einer unaufgelöseten Dissonanz zu Ende gehen darf. Alle Fragen über das Verhältniß der hörenden Zuschauer zum dargebotenen Werke werden als nicht hieher gehörig abgewiesen, und statt der schwankenden Doppelbeziehung, eine einfache, unzweifelhafte hingestellt *).

Dennoch entstanden bei uns, nach anfangs beifälliger Freude, mehre Bedenken gegen diese Ansicht. Wenn man nämlich die, Furcht und Mitleid erregenden, Mittel ohne Beziehung auf den Hörer, lediglich unter den zum Trauerspiel gehörenden Personen zur Anwendung bringt, wenn der Verlauf von Mitleid und Furcht, nur Anordnung und Inhalt des Trauerspiels betrifft; so wird es fast unmöglich zu erklären, warum Aristoteles diese beiden Gemüthsbewegungen allein nennt und in den Vordergrund stellt. Sie sind weder als solche Hauptinhalt von Tragödien, noch treten sie neben andern, vorzugsweise dargestellten Leidenschaften, als vorzügliche Bindungsmittel und überall hindurchgehende Gründe des Fühlens und Handelns der

*) Siehe noch meine Randglossen zum Euripides. Historisches Taschenbuch, Neue Folge II, 264.

Mitspielenden heraus. Liebe und Haß z. B. werden in dem Trauerspiele weit öfter angewendet, machen sich öfter geltend, als Mitleid und Furcht, und der harmonische Schluß des Kunstwerks offenbart selten eine Ausgleichung dieser beiden Leidenschaften in den handelnden Personen. Sind dagegen in Göthe's Uebersetzung und Erklärung unter dem Ausdrucke „solcher Leidenschaften" alle, mit Ausschluß von Mitleid und Furcht, verstanden; so wird es sehr schwer (ohne Beziehung auf den Zuschauer) den Gegensatz, und wiederum die Einigkeit des Geschäfts und der Wirksamkeit jener beiden, und aller übrigen Leidenschaften nachzuweisen, worin uns die eigentliche Lösung des Räthsels zu liegen schien. Das 13. Capitel der Poetik, welches so oft auf die Wirkung im Zuschauer hinweiset, scheint uns mit Goethe's Erklärung nicht füglich vereinbar, und noch deutlicher dürfte XIV, 2 ihr widersprechen, wo es heißt: „die Fabel muß so angeordnet sein, daß selbst ohne Aufführung des Trauerspiels der Hörende zu Furcht und Mitleid bewegt wird." Eben so wenig können wir einräumen, daß Katharsis, Reinigung, dem Aristoteles nur eine Abrundung bedeute, die von jedem poetischen, ja von jedem andern Kunstwerke zu fodern sei. Er bezog sie gewiß, so wie auch bei der Musik, auf den Hörenden, und fand sie mit Recht vorzugsweise in der Musik und dem Drama. Ist denn aber, so möchten wir zuletzt fragen, dadurch daß ich alle Gedanken, Gefühle, Handlungen, Leidenschaften lediglich in die Tragödie hineinlege, und mich um den Zuschauer, Hörer und Leser gar nicht bekümmere, wirklich die Sache zu einem in sich genügenden Schluß gebracht? Wird denn nicht alles Objektive des Kunstwerks, durch sehen, hören,

lesen auch subjektiv? Könnten denn im Stücke Leidenschaften dargestellt, gereinigt werden, ohne daß durch Nachahmung und Wiederholung der Nachahmung, im Geist und Herzen des Zuschauers das Aehnliche vorginge? Dieser verwandelt sich mehr oder weniger in die Personen der Tragödie, und das Wesen derselben wird ganz angemessen durch die Art und Weise bezeichnet, wie man, vermittelst Furcht und Mitleiden, diese Wechselwirkung zu Stande bringt *).

Inhalt und Zweck unserer bisherigen Erläuterungen wird vielleicht noch deutlicher, wenn wir sie auf das Lustspiel ausdehnen. Daß gewisse Leidenschaften gar nicht für dasselbe gehören, und die ihm zugewiesenen eine andere Behandlung als die tragische erfodern, ist als eingeräumt vorauszusetzen. Wenn wir nun, unsere obige Behauptung hieher übertragend, die eigenthümliche und nothwendige Wirkung des Kunstwerks mit in seine Erklärung aufnehmen, so bringt auch das Lustspiel Veränderungen auf den Zuschauer und in demselben hervor, und diese Veränderungen stehn in untrennlichem Zusammenhange mit dem Dar-

*) Daß die κάθαρσις nicht auf objektive Abrundung des Kunstwerks geht, sondern wesentlich von der Wirkung auf die Zuhörer die Rede ist, ergibt sich auch aus der Politik (VIII, 6, 5). Die Flöte, heißt es daselbst, hat etwas orgiastisches und man soll sie besonders da anwenden, wo ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν. Die Stelle wird verständlich, wenn man θεωρία im eigentlichen Sinne vom Zuschauer des Dramas nimmt. Die Flöte soll besonders in denjenigen Theilen der Tragödie angewandt werden, wo in dem Zuschauer eine κάθαρσις, nicht eine μάθησις (Belehrung über die Thatsachen, wie in der eigentlichen Handlung und im Dialog) bezweckt wird.

gestellten. Sie werden ferner, in und mit der Lösung und Ausgleichung im Lustspiele selbst, auch eine Reinigung, wenn nicht der Leidenschaften, dann doch der verwandten Gefühle, Zustände und Vorurtheile bei dem Zuschauer bewirken; nur kann und darf dieselbe nicht durch die tragischen Mittel der Furcht und des Mitleids und weniger durch das Gemüth, als den Verstand vollbracht werden. Wir können aber auch im Lustspiel den einzelnen Affect im Zuschauer nicht unmittelbar durch den einzelnen Affect des Mitspielenden reinigen, sondern bedürfen allgemeiner Vermittelungsglieder und Beziehungen. Sollten diese für das Lustspiel nicht die Gegensätze jener tragischen, nämlich statt der Furcht die Hoffnung, statt des Mitleids die Mitfreude sein? Bringt die Darstellung der einzelnen Gemüthsbewegungen im Lustspiel es nicht so weit, jene Empfindungen lebhaft zu erregen, so wird es wenigstens seine Hauptwirkung, die eigentlich dramatische, verfehlen. Von diesem Punkte aus dürfte sich noch Folgendes behaupten lassen:

1) Unbedingt nichtige Personen können jene Empfindungen nie erregen, dürfen also auch nicht (wie irrende Erklärer des Wortes Ironie wähnten) als Inhalt eines ganzen Lustspiels vorgeführt werden.

2) In jeder Hoffnung liegt auch eine Furcht, in jeder Mitfreude auch ein Mitleid verborgen. Steigt die Hoffnung über das richtige Maß, so gelangt sie durch Selbstvertrauen bis zum frechen Uebermuth; so wie das Furchtbare sich in das Widerwärtige, Ekelhafte, Entsetzliche verirren kann. Beide Abwege sind schlechthin verdammlich; in der Mitte bleibt indeß ein bedeutender Spielraum, wo die Tragödie heitere Elemente aufnehmen und ihrem Haupt-

zwecke unterordnen kann, und das Lustspiel (z. B. Donna Diana des Moreto) bis an das Trauerspiel hinanstreifen darf.

3) Abgesehn von der, gleich näher zu erörternden, Frage über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, bemerken wir hier nur: daß der höchste Schmerz bisweilen in Lachen übergeht und sich dadurch Luft zu machen sucht, und umgekehrt die höchste Freude gar leicht in Wehmuth umsetzt und ganz natürlich in Freudenthränen ausbricht. Dies beweiset für analogische Betrachtung des Lust- und Trauerspiels, und verstärkt die Ansicht: daß die von uns aufgestellten zwei und zwei Gemüthsbewegungen wirklich die allgemeinen, unentbehrlichen Vermittler für alle übrigen Leidenschaften sind.

VI. Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Kunstwerken.

Aristoteles sagt (XIV, 4) *): die Tragödie solle vermittelst Furcht und Mitleid Vergnügen (ἡδονὴν) erwecken; eine Behauptung, welche durch die tägliche Erfahrung bestätigt wird, aber schwer zu erklären ist. Zur näheren Bestimmung der aristotelischen Ansicht dient zuvörderst eine Stelle in der Rhetorik (I, 14, 23), wo es heißt: „da es angenehm ist, zu lernen und zu bewundern, so muß auch das diesem Aehnliche nothwendigerweise angenehm sein; mithin das in der Malerei, Bildnerei, Dichtkunst durch

*) Desgleichen: *Καὶ ἐν τοῖς πένθεσι καὶ θρήνοις ἐγγίγνεταί τις ἡδονή.* Rhet. I, 11, 12.

Nachahmung Dargestellte, gleichwie alles was glücklich nachgeahmt worden ist, wenn auch das, dessen Nachahmung es ist, nicht angenehm sein sollte. — Desgleichen sind angenehm die plötzlichen Umwandlungen der Schicksale (die Peripetien) und das mit Noth geschehene Erretten aus Gefahren; denn alles dies ist bewundernswürdig."

Diese Stelle erweiset sehr richtig, daß in der tragischen Nachahmung und Darstellung Manches Vergnügen erwecken könne, was in der Wirklichkeit vielleicht nur Entsetzen hervorbringen würde, und daß die Nachahmung auch nicht einmal scheinbar mit der Wirklichkeit ganz zusammenfallen darf, wenn sie nicht unangenehm werden soll, wie z. B. bemalte Gesichter von Bildsäulen, Wachsfiguren und dergleichen erweisen. Eben so wenig macht Furcht und Mitleiden an und für sich, und ohne Vermittelung durch ein Kunstwerk, Vergnügen; und nicht minder wird andererseits die Tragödie und der Mensch von denen herabgewürdigt, welche den ganzen Genuß in das eigensüchtige Bewußtsein setzen, es ergehe dem ruhig dasitzenden Zuschauer besser, als allen Spielenden und Handelnden. Wollte man, nach dem Sinne einer philosophischen Schule, sagen: das im Elende befindliche Nichtich sei ein taugliches Mittel der Entwickelung meines Ichs, so liefe dies doch nur auf den eben gerügten Egoismus hinaus. Freilich soll eigene Kraft durch die Aufregung erweckt werden, aber das gemeinsam Menschliche muß hindurchdringen, und es ist nicht blos von einem beliebigen Aufnehmen und Abweisen, sondern davon die Rede: daß das Subject aus sich selbst heraustrete, sich verwandele, ein mannigfaltiges Leben führe, und, als vielmaliger Doppelgänger, das Pul-

siren seines Geistes und Herzens mit dem aller übrigen vor ihm Handelnden in Harmonie bringe [1]).

Daß, laut Aristoteles, aus dieser Erhöhung und Vervielfältigung des eigenen, an sich beschränkten Daseins die höchsten Freuden des Geistes und Herzens erwachsen, läßt sich aus seinen Werken beweisen. In dem bereits angeführten Kapitel der Rhetorik nennt er das Vergnügen eine Bewegung [2]), eine Thätigkeit der Seele (κίνησις), und bald darauf sieht er in dem Beharren und dem Wechsel (σύνηθες und μεταβολή) Hauptquellen desselben. Fassen wir diese Begriffe allgemeiner auf, so liegt im ersten das Festhalten der Subjektivität, das gerechte Streben, es nicht in anderes Sein und Fühlen ganz auflösen zu lassen, was auch den tragischen Genuß zu schmerzlichem Untergange steigern würde. Der zweite Begriff, das μεταβάλλειν, bezeichnet das Heraustreten aus sich selbst, das Verwandeln in Anderes, welches jene erste blos subjektive Beziehung erweitert und verklärt. Beide in richtigem Wechselverhältnisse, gewähren den ächten Kunstgenuß; vereinzelt, oder mit falschem Uebergewicht der einen oder der andern Seite, zerstören sie denselben. Diese Betrachtung steht aber mit einer noch allgemeineren in Verbin-

---

1) Format enim natura prius nos intus ad omnem Fortunarum habitum. Horat. Ars poet. 108. — Eine Stelle der Politik (VIII, 6) erläutert den Begriff der κάθαρσις durch den Zusatz: κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς, eine Erleichterung mit dem Gefühle der Lust verbunden, wie sie nur durch die Erregung der Thatkraft, oder einen versöhnenden Gedanken geschehen kann.

2) Ebend. Rhet. I 11, 1.

dung, welche wir, ihrer Schwierigkeit halben, umgehn würden, wenn sie sich nicht bei Prüfung der aristotelischen Poetik fast unabweisbar aufdrängte.

VII. Von dem Verhältnisse der Kunst und insbesondere des Drama zur Sittlichkeit.

Die Art, wie wir im vorigen Abschnitte das Vergnügen an tragischen Gegenständen zu erklären suchten, führte uns in das Gebiet der sittlichen Entwickelung des Menschen. Sind wir denn aber, da Aristoteles nur Vergnügen als Zweck des Trauerspiels nennt, hiezu irgend berechtigt? Hat die Kunst überhaupt mit der Sittlichkeit etwas zu schaffen, und ertödten wir nicht ihr Wesen, wenn wir es mit diesem, alles unbedingt beherrschenden Prinzip in irgend eine Verbindung bringen?

Die Begriffe von Sittlichkeit und Kunst, von gut und schön, werden entweder ganz von einander getrennt und jedem sein abgeschlossenes Gebiet angewiesen; oder der eine dem andern untergeordnet; oder sie werden in ein Wechselverhältniß gestellt, jedoch ohne Aufhebung ihres Wesens und mit eigenthümlichen Kreisen und Verwandlungen.

Für die erste Ansicht scheint sich Goethe auszusprechen, wenn er in dem, schon öfter angeführten, Aufsatze über die Poetik des Aristoteles sagt: „die Musik vermag, so wenig als irgend eine Kunst, auf die Moralität zu wirken, und immer ist es falsch, wenn man solche Leistungen von ihnen verlangt. Philosophie und Religion vermögen dies allein."

Was hiebei zuerst die Musik anbetrifft, so kann sie allerdings nicht unmittelbar moralische Grundsätze beibringen; wohl aber erzeugt das Anhören einer wahrhaft edlen Musik, so wie der Aufenthalt in einem schönen, oder erhabenen Gebäude, eine Menge von Gedanken und Gefühlen der mannigfachsten Art, die ohne Vermittelung jener Künste nie aus dem unangeregten Gemüthe hervorgesproßt wären. Bei dieser Wirkung geht aber, wie jeder an sich erproben kann, das Schöne und Gute so miteinander und so ineinander über, daß eine völlige Trennung und Entgegensetzung desselben gar nicht zu Stande zu bringen ist.

Noch weniger läßt sich bei andern Künsten die Wirkung ihrer Werke auf die Sittlichkeit ableugnen; ja es kann jene oft viel größer sein als bei denjenigen Erzeugnissen, die sie recht von Amtswegen bezwecken. Wer dies alles leugnet, müßte (durch eine erlaubte Umkehrung des Goethischen Satzes) auch zugeben, daß Kunstwerke gar nicht unsittlich sein und eine unsittliche Wirkung hervorbringen können.

Zuletzt erwächst aber jenes Wegweisen des Sittlichen von den Kunstgebieten nur aus der Furcht: es werde der wahre Künstlergeist dadurch eingezwängt und in ungebührliche Sklaverei geworfen werden. Oder es dürften Dichter, aus freien Stücken aber sehr irrig, ihre Kräfte lediglich darauf verwenden, die abstrakten Lehren der Moral, wir möchten sagen, mit Fleisch zu bekleiden. Hierüber nun finden wir in Goethe eine andere treffliche Stelle, welche die obige, wie es uns scheint, so aufklärt und näher bestimmt, daß es unnöthig wäre, noch ein Wort hinzuzufügen. Sie lautet (Kunst und Alterthum V, 2, 172):

„Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt: die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken, oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält auch zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät."

Wir kommen jetzt zu der großen Zahl derer, welche eine Wechselwirkung zwischen Kunst und Sittlichkeit annehmen, aber das Gute entweder dem Schönen, oder das Schöne dem Guten unterordnen. Jenes ist minder in der Theorie, als in der Praxis von Künstlern geschehn, hat sich aber an ihren Werken dergestalt gerächt, daß das Schöne ihnen leicht zum Unedlen, Willkürlichen, blos Reizenden hinabsank und der höchste Stempel harmonischer Vollendung ausblieb. Oefter sind Philosophen in den umgekehrten Fehler verfallen und haben das Schöne dem Guten untergeordnet. Derjenigen nicht zu gedenken, welche der Kunst als einem freien, menschlichen Schaffen in ihrem Systeme nicht füglich eine Stelle anweisen können (wohin wir Spinoza zählen möchten), verdient unter den Neuern Fichte hier Erwähnung, dem das Schöne nur Vorbildung, Mittel zur Sittlichkeit ist, auf welcher Grundlage und nach welcher Weise dann aber Kunstwerke erwachsen, wie sie eben Goethe mit Recht nicht will. Auch ergibt sich der Irrthum einer Unterordnung dieser Ideen schon dadurch, daß das Gute eben so Mittel zum Schönen, als das Schöne zum Guten werden, oder man endlich auch sagen kann: in letzter Stelle und höchster Vollen=

dung und Durchdringung, sei alles Schöne gut und alles Gute schön.

Wichtiger aber als die Ansichten neuerer Philosophen über diesen Gegenstand, sind für uns die Platon's, weil sie die des Aristoteles in ein helleres Licht setzen. Mit Uebergehung vereinzelter Stellen halten wir uns hier an das, was jener darüber zusammenhangend in der Republik vorträgt. Es heißt daselbst im Wesentlichen (III, 387 — 396 und X): Unglück soll der Mensch mit Standhaftigkeit ertragen, sich nicht dem Schmerze und unwürdigen Klagen hingeben, am wenigsten aber den Göttern solcherlei Gemüthsbewegungen beilegen. Die übertriebenen Darstellungen der Tragödie und das unmäßige Gelächter der Komödie sind gleichmäßig zu verwerfen. Beide Dichtungsarten beruhen auf Nachahmung, und nicht auf bloßer Erzählung. Jene Nachahmung ist aber eine vielfache und des Verschiedenartigen; sie muß also, da jeder nur ein Einiger ist und kaum eine Sache recht versteht, nothwendig mangelhaft und oberflächlich sein. Ferner soll, wenn man anders nachahmen will, nur das Treffliche, Vollkommene, Tugendhafte nachgeahmt werden, keineswegs aber das Gegentheil von dem Allen, wodurch Natur und Sitte, Leib und Seele nothwendig angesteckt und verderbt wird. Deshalb ist kein Theil der Dichtkunst, welcher auf Nachahmung beruht, in einen vollkommenen Staat aufzunehmen und zu dulden.

Hiezu kommt, daß jede Nachahmung unendlich weit von der Wahrheit absteht und nothwendig von der Wahrheit hinwegführt. Hätte der Nachahmende irgend Einsicht in das Wesen dessen was er nachahmt, er würde es entweder als nichtig zur Seite werfen, oder lieber durch Tüch=

tiges zu eigenen Thaten und Tugenden veranlaßt werden. Diese brächten ihm dann bei der Nachwelt ein ganz anderes Lob, als wenn er sein Leben mit Loben des Unwürdigen verbringt. Nie kommt der Nachahmer über Schönheit und Häßlichkeit ins Klare, vielmehr leitet und bestimmt ihn das Urtheil der unwissenden Menge. So ist mithin die nachahmende Dichtkunst eine schlechte Gabe, die, mit Schlechtem sich vermischend, nur schlechte Werke erzeugt. Sie bringt den Menschen in Aufruhr, belastet die Seele mit tausend innern Widersprüchen, und vernichtet Harmonie, Gleichgewicht, Besonnenheit und Vernunft. Ja die Thorheit geht so weit, daß man den, welchem dies am meisten gelingt, als den besten Dichter lobpreiset. Erst wenn die auf Vergnügen gerichtete nachahmende Dichtkunst erweiset, daß sie in einem wohlgeordneten Staate andern Nutzen hervorzubringen im Stande ist, wollen wir ihre Aufnahme gestatten.

Nimmt man an, daß es dem Platon mit all diesen Aeußerungen, so wie mit den meisten andern in der Republik gemachten Vorschlägen, kein Ernst war, so ist man freilich aller ernsten Untersuchung leicht überhoben. Uns scheinen indeß die für jene Ansicht beigebrachten Gründe ungenügend, sie mögen von der Person Platon's, oder von den Sachen hergenommen sein. Je größer nämlich seine Dichtergaben angeschlagen und hervorgehoben werden, desto mehr muß man darin, daß er sie in den vielbetretenen und belobten Bahnen nicht gelten machte, den Ernst jener Widersprüche und die innige Ueberzeugung erkennen, daß dort unvertilgbare Misbräuche obwalten, und ein reines Gemüth sich in die Kreise solcher verunreinigenden Leidenschaften niemals stürzen dürfe.

Wie man aber auch Platon's Republik in unsern Tagen deute, gewiß nahm Aristoteles die Lehre von Gemeinschaft der Weiber, den Tadel der Dichter u. s. w. für Ernst. Es fragt sich nun:

1) Läßt sich dieser Tadel Platon's rechtfertigen?

2) Wie verhält sich seine Ansicht zu der des Aristoteles?

Zuvörderst faßt Platon den Begriff der Nachahmung niedriger auf, als Aristoteles; dergestalt, daß dem Kunstwerke kein eigenthümliches, wir möchten sagen erhöhtes und verklärtes Dasein bleibt, sondern daß es nur in Beziehung auf ein speziell Nachgeahmtes etwas ist, und alsdann nothwendig etwas Unvollkommenes und Geringeres bleibt. Hiebei verschwindet der Gedanke des Ideals, des wahren Schaffens und Veredelns, und trotz der Lehre von den Ideen bleibt dem Platon das was man nachahmt, hier nur ein *παράδειγμα* im Sinn eines Vorbildes, welches, so betrachtet, freilich immer höher steht als das Nachbild. Je ähnlicher dies aber, blos auf solchem Wege, dem Urbilde würde, desto eher müßten wir den, schon oben wider übertriebenes Nachahmen ausgesprochenen Tadel wiederholen. Auch dürften, bei dieser Bezugnahme auf das Sittliche, die Vorwürfe, welche Plato den Nachbildern ob ihrer Schwäche und Unvollkommenheit macht, oft noch weit mehr die Vorbilder wegen ihrer Stärke treffen, und eine Reinigung der Leidenschaften weit eher durch jene mittelst der Tragödie, als durch die Thaten selbst zu Stande kommen. Nur die falsche Kunst steht von der Wahrheit, die ihr zukommt, entfernt *), und zwar

*) Nach Plato (Republik X, 596 — 602) steht die gemeine Wirklichkeit der Idee näher, als die Nachahmung (*μίμησις*) des

kann diese Unwahrheit, diese Ausartung einbrechen, sowol wenn sie sich über das im höhern Sinn Wirkliche hinaus in leere Trugbilder und Fantome versteigt, als auch wenn sie, das Zufällige für wesentlich haltend, unter das Wahre und Schöne hinabsinkt. Schutz gegen die verderblichen Wirkungen der falschen Schönheit sucht Plato irrig in der Unterordnung des Schönen überhaupt unter das Gute, als wenn der Fehler nicht auch auf dieser Seite liegen und das, durch ungenügende Theorien aufgefundene falsche Gute dem wahren Schönen den Untergang bereiten könnte *). Aus der Verwechslung des sittlichen und künstlerischen Nachahmens entspringt auch jene irrige Lehre: dem letzten liege ob nur das unbedingt Treffliche, Tugendhafte, Harmonische darzustellen, womit man denn sehr übereilt die ganze dramatische Kunst vernichtet, der Malerei viele der besten Gegenstände nimmt, und die Musik auf bloße Fortschreitung durch Consonanzen zurückbringt. Nirgends hemmt und beschränkt der Beruf eines wahren Künstlers seine sittliche Ausbildung, nirgends tritt diese

---

Künstlers. Anders Aristoteles, bei dem es keine höhere, von den Dingen abgetrennte Idee gibt. Vielmehr soll (Polit. VII, 17) die Kunst das in der Natur mangelhaft Gebliebene ergänzen und die Wirklichkeit vervollkommnen. Aristoteles stellt mithin das Ideal nicht außerhalb der Natur; des Künstlers Aufgabe ist vielmehr, ihre Absicht zu belauschen, zu erkennen und seinem Werke danach die höchste Vollkommenheit zu geben.

*) Wendet man ein: daß Plato das Schöne dem Guten in der That nicht unterordne, sondern beides coordinire, so erscheint ihm doch vieles nicht mehr wahrhaft schön, was dem Aristoteles auf seinem höchsten Standpunkte noch dafür gilt, und was er so hoch stellt als das Gute.

der künstlerischen Entwickelung in den Weg; wer jenes behauptet, verwechselt die falsche Schönheit, wer dieses, die falsche Sittlichkeit mit der wahren.

Ohne Zweifel tritt Aristoteles all jenen Lehren Platon's mit Bewußtsein und Vorsatz entgegen: ihm ist die *μίμησις* nicht das unvollkommene Nachmachen eines einzelnen Gegenstandes, mit Ausschluß des künstlerischen, über dies Untergeordnete weit hinausreichenden Schaffens; er fürchtet von der wahren Kunst nichts für die wahre Sittlichkeit, und während Platon sie beschuldigt, das Gemüth überall zu verunreinigen und zu martern, hebt jener, als edelsten Inhalt und Bestandtheil, die Reinigung des Gemüths und der Leidenschaften hervor, und bringt diese sittliche Wirkung, diese Katharsis, in löbliche Uebereinstimmung mit der ästhetischen, dem Vergnügen, der *ἡδονή*.

Wollte aber jemand auf das oben, wie wir glauben Widerlegte zurückkommen und sprechen: die Katharsis hat keine sittliche Bedeutung, das Vergnügen ist dem Aristoteles alleiniger und obenein unsittlicher Zweck der dramatischen Kunst, und eine falsche Glückseligkeitslehre der Inhalt seiner ganzen Moral, so müßten wir freilich zur Widerlegung dieser Behauptung Hülfe in den andern Werken des Philosophen, zunächst in seinen Ethiken suchen. Da dies indeß zu weit von unserem Zweck abführen und uns in die schwierigen Streitfragen über die höchsten sittlichen Grundsätze des Aristoteles verwickeln würde, so mag es hier genügen, aus dem Nebenwerke der Poetik, aus der Rhetorik, Erläuterungen beizubringen. Das Vergnügen oder noch allgemeiner die Glückseligkeit ist (so lautet die Anklage) dem Aristoteles höchster Zweck und höchstes Gut. Was versteht er denn aber (diese Untersuchung erscheint

unabweislich) unter Glückseligkeit? Buch 1, C. 5, zählt er verschiedene Theile derselben auf, aber an der Spitze aller Erörterungen steht: sie sei εὐπραξία μετὰ ἀρετῆς. Mag man dies nun übersetzen: Wohlsein mit Tugend, oder Glück mit Tugend, oder Wohlthun mit Tugend, immer muß die Tugend als wesentlicher Bestandtheil festgehalten werden. Ja Aristoteles nennt gleich nachher die vier Haupttugenden (Weisheit, Tapferkeit, Gerechtigkeit und Mäßigung) als unentbehrlich zur Glückseligkeit; an einer andern Stelle (I, 6, 7) werden Vergnügen, Schönheit, Tugend, Glückseligkeit gleichmäßig als Güter bezeichnet, also keiner dieser Begriffe allumfassend und allbeherrschend hingestellt; endlich sagt er (Magn. Moral. I, 4): glücklich leben heißt gut leben, und gut leben heißt tugendhaft leben *). — Wie man aber dies und ähnliches stellen und deuten möge, so viel steht fest: Aristoteles hielt eine Versöhnung der Kunst und Sittlichkeit für möglich, wirklich, nothwendig. Die Ideen des Guten und Schönen behalten ihm ihr eigenes, eigenthümliches Wesen, keine soll die andere vernichten, oder auch nur unbedingt beherrschen; wol aber findet zwischen ihnen stete Wechselwirkung und harmonische

*) Wo eine Thätigkeit nach der Natur geschieht, erscheint die Lust (ἡδονή); je höher jene, desto höher diese, am höchsten in der Thätigkeit der Tugend und des Denkens (Eth. Nicom. X, 1 — 5.) Es ist ein Frohlocken der Natur, über das Erreichen und den Sieg ihres rechten Zweckes. Von einer unsittlichen Lust kann also nur die Rede sein, wenn wir in den niederen Zwecken der Natur verharren; sonst ist gerade die Freude an dem Guten ein Zeichen, daß die persönliche That, mit der richtigen Sache innerlich eins geworden ist, ein Zeichen der sittlichen Gesinnung. Aristoteles hält das Gute, ohne diese Freude, noch für kein Gutes.

Zusammenwirkung statt. In ähnlichem Sinne muß man auch die Aussprüche des Horaz verstehn: Aut prodesse volunt aut delectare poetae, und: omne tulit punctum qui miscuit utile dulci *).

Unter den Neuern vertheidigt Schiller, fast mit zu großem Vorwalten dieses Bestandtheils, die sittliche Wirksamkeit der dramatischen Kunst (Werke II, 392), und Lessing sagt (Dramat. XXV, 198): „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln." In der neuesten Zeit ist jedoch von einigen Seiten her behauptet worden: nur aus einer falschen Sittenlehre und Philosophie könne eine Verehrung der dramatischen Dichtkunst und des Schauspiels hervorgehn; nach dem höchsten, dem christlichen Standpunkte müsse man beides verwerfen. Wäre diese Behauptung richtig, so fiele die Poetik des Aristoteles allerdings in ihren wesentlichsten Theilen zu Boden.

Während der ersten Jahrhunderte waren die Christen ohne Zweifel den Schauspielen feindlich gesinnt, jedoch aus Gesichtspunkten, die fast gar keine Anwendung mehr leiden. Während des Mittelalters verschwand die weltliche Schauspielkunst ganz, und die Mysterien hatten einen so verschiedenen Boden und Zweck, daß man von hier aus weder für ein in den Kirchen zu gründendes geistliches Drama, noch für eine Darstellung des Heiligen auf unserer weltlichen Bühne etwas Erhebliches folgern kann. Selbst das Wohlgemeinteste war damals gewiß höchst mangelhaft,

---

*) Horat. Ars poet. 333, 343.

und erbaute wol weniger, als es zum Spotte reizte. In den Esels- und Narrenfesten brach dieser mehr denn lustig, er brach frech hervor; und wie die Kirche sich mit Recht dagegen erklärte, ist auch seitens der Kunst kein Grund vorhanden, die Entwickelung des Lustspiels auf ähnlichem Wege zu versuchen.

Als sich die dramatische Kunst im 16. Jahrhunderte mit verjüngter Kraft emporhob und die Reformation von der religiösen Seite her alle Gemüther in Bewegung setzte, kam es zu neuen Erörterungen über das Wechselverhältniß der Bühne und des Christenthums. Am lebhaftesten erklärten sich innerhalb der katholischen Kirche die Jansenisten wider das Schauspiel, und wenn man auch nicht die lose Sittenlehre mancher Jesuiten über die ihrige hinaufsetzt, so möchte doch der katholischen Kirche das verständige und gemäßigte Urtheil des heiligen Thomas von Aquino mehr gelten, als die leidenschaftlichen Angriffe einiger Jansenisten. Eine Aufzählung dessen was Puritaner, Independenten, Levellers gegen das Schauspiel gesagt haben, kann, willkürlich aus dem Zusammenhange gerissen und künstlich geordnet, dem Unkundigen als Wahrheit und sittliches Bestreben erscheinen; die zweite, fehlende Hälfte der Darstellung zeigt aber jene auch als Bilderstürmer, Zerstörer von Kirchen und Klöstern, als Feinde der bürgerlichen Ordnung, und nicht Wenige, in ihren Predigten wie in ihren Werken, als arge Heuchler und sündige Schauspieler.

Eben so lassen sich Rousseau's Einwendungen gegen die dramatische Kunst widerlegen; auch blieb die angeblich so humane Philosophie jener Zeit hiebei nicht stehn, sondern endete folgerecht mit einer Verwerfung aller Bildung

und der Einladung, zu dem uranfänglichen Naturstande zurückzukehren, das hieß Manchem, mit den Thieren in den Wäldern umherzulaufen.

Stellen wir aber die Frage allgemeiner, nämlich dahin: gibt es eine christliche Kunst, und verträgt sich das Christenthum mit der Kunst? so sollten die Eiferer, welche kurzweg mit Nein antworten, bedenken, daß sie die muhamedanische Ansicht vertheidigen, mit der Kunst folgerecht auch die Wissenschaft, wenigstens ihren Haupttheilen nach, verwerfen, oder als unnütz bezeichnen, und so das Christenthum in eine Religion der Rohheit und Barbarei verwandeln müssen.

Berichtigt man jene Behauptung dahin: einige Künste seien mit dem Christenthume verträglich, andere dagegen verwerflich; so entgegnen wir: alle Künste haben eine gleichartige, wesentliche Grundlage und Natur, weshalb sie eben Künste sind; und das Christenthum muß entweder mit diesem Wesentlichen in keinem Widerspruche stehn, und dann allen Künsten die Aufnahme verstatten, oder das Wesentliche verdammen, was wieder in die erste barbarische Ansicht zurückwürfe. — Wird hierauf geantwortet: einige Künste sind der Ausartung mehr, andere weniger unterworfen, so entgegnen wir: das mehr oder weniger gibt keinen Grund unbedingter Billigung oder Misbilligung; denn, um der scheinbar frömmsten zu erwähnen, es gibt auch eine liederliche Malerei und eine nichtswürdige Musik. Endlich müßte das Christenthum die, einer Reinigung am meisten bedürfenden Künste nicht von sich weisen, sondern am eifrigsten unterstützen und vom Verderben zu retten suchen. Denn darüber ist

kein Zweifel, daß die heutige Kunst in vielen Stücken eine andere als die heidnische sein müsse, und keine sich der christlichen Verklärung entziehen dürfe.

Soviel zur Berichtigung jenes angeblich christlichen höchsten Standpunktes; anderwärts haben wir den nähern Beweis geführt, daß wer die Schauspielkunst verdammt, das Drama zugleich mit verdammt, und daß wer dieses wagt, nothwendig die ganze Dichtkunst als Abweg und Ausartung bezeichnen muß. Doch versteht sich von selbst, daß es leider wahrhafte Ausartungen der Dichtkunst und insbesondere der dramatischen gibt, welche aus sittlichem wie ästhetischem Standpunkte nachdrücklichst zu bekämpfen, eine Pflicht und ein Verdienst ist.

VIII. Ueber Freiheit und Nothwendigkeit, Schicksal und Vorsehung.

Es ist nicht meine Absicht, über diese schwierigen Begriffe tiefere Untersuchungen anzustellen, sondern nur auf den merkwürdigen Umstand aufmerksam zu machen: daß während mehre Neuere den Kampf zwischen Freiheit und Nothwendigkeit als den wesentlichen Inhalt des Trauerspiels bezeichnen, und unter Schicksalstragödie vorzugsweise die griechische verstehen, Aristoteles jene Worte und Begriffe in seiner Definition des Trauerspiels gar nicht erwähnt hat, ja in der ganzen Poetik kaum eine Stelle ist, die darauf hingedeutet werden könnte. Wollte man nämlich (und dies wäre wol der einzig mögliche Versuch) die Worte ἦθος und πάθος in Gegensatz bringen, und unter jenem alles verstehn, was der Mensch frei aus sich

erzeugt, unter diesem alles, was ihm widerfährt; so würde doch diese herbeigekünstelte Freiheit und Nothwendigkeit unter dem allgemeineren, widersprechenden Sprachgebrauch wieder verschwinden, oder doch auf keinen Fall darzuthun sein, daß Aristoteles sich die Sache so gedacht, oder irgend eine wichtige Folge daran gereiht habe. Eher ließe sich, ohne Beziehung auf Freiheit und Nothwendigkeit, ein allgemeiner Gegensatz zwischen *διάνοια* und *ἦθος*, zwischen Geist und Herz aufzeigen, indem Aristoteles sagt (VI, 7): *πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος. καὶ κατὰ ταῦτα καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες*; was man dann übersetzen müßte: es gibt zwei Ursachen der Handlungen, Geist und Herz, und durch beide erreicht oder verfehlt man alles.

Gewiß würde Aristoteles widersprechen, wenn man die Begriffe von Freiheit und Nothwendigkeit aus einem anderen Gebiete ganz unbekleidet in die Kunst einführen, oder jene der Tragödie, diese der Epopee zuweisen wollte. Sie erscheinen dann als dei ex machina, als maschinenartige todte Mittel und Hebel, so vornehm sie sich übrigens auch anstellen mögen. Wir haben in unsern Tagen nur zu viel solcher Tragödien gesehn, wo die Räthsel der Freiheit und Nothwendigkeit und die Geheimnisse der Weltregierung wie durch eine bloße Formel gelöset werden sollen, die aber so weit von ächten Kunstwerken entfernt sind, als eine trockene Formel von lebendiger Schönheit.

Statt daß manche vermittelst der Freiheit und Nothwendigkeit alles ins Reine und Feine zu bringen wähnen, thäte diesen Begriffen eine recht tüchtige Reinigung selbst noth: denn gewöhnlich laufen beide nach falscher Betrachtungsweise auf ein Gemeinsames, die bloße Willkür hin-

aus, nur daß diese bei der sogenannten Freiheit vom Einzelnen, bei der angeblichen Nothwendigkeit von höhern Mächten ausgeht. Wie darf man ferner den unbedingten Sieg des einen Begriffs über den andern als letzten Zweck der Tragödie aufstellen, ohne damit deutlicher oder verdeckter zu erklären: die Freiheit sei sträflicher Aufruhr gegen das Nothwendige, oder dies eine unverständige Beschränkung der Freiheit. Gibt man nun gar dem Nothwendigen das Schicksal, als nahe damit verwandt, zu Hülfe, so muß allerdings die Freiheit jedesmal gar jämmerlich unterliegen, und das letzte und höchste Ergebniß alles Tragirens wäre ein naseweises Raisonniren über die Dummheit und Ungerechtigkeit der Weltregierung. Nicht minder irren diejenigen, welche um jener, blos abstrakt aufgefaßter Begriffe willen, das aus der Tragödie ganz verbannen wollen, was der gemeine Sprachgebrauch zufällig nennt. Manche der herrlichsten Trauerspiele würden auf diesem Wege zerstört werden, z. B. Oedip und Romeo und Julie.

Von andern ist erwiesen worden, daß sich die Alten unter dem Schicksale keine blos willkürliche, blinde, äußere Gestalt dachten *), und noch weniger sie vorzugsweise in der Tragödie zum Zerhauen des Knotens ansiedelten. Wäre dies aber der Fall, so ließe es sich gar nicht rechtfertigen, wenn Christen, welche sich zum Begriffe der Vorsehung erhoben haben, in so niedrige Ansichten und ein so heidnisches Verfahren zurückfielen. Kann denn aber

*) Vor allen siehe Blümner's vortreffliche Abhandlung über die Idee des Schicksals u. s. w. — Unter dem hehren Schicksale war auf gleiche Weise das Erhaltende befaßt, wie das Zerstörende. Schleiermacher Reden über die Religion S. 111.

(wir dürfen dies wichtige Bedenken nicht verschweigen) noch irgend eine Tragödie bei Annahme der christlichen Lehre von der Vorsehung geschrieben, ja nur als möglich gedacht werden?

Müßten wir diese Frage verneinen, wie es manche Schicksalsdichter zu thun scheinen, so würden dadurch die Angriffe übertriebener Puritaner auf die Kunst ein neues Gewicht erlangen: um so nöthiger thut eine ernstliche Prüfung. Zuvörderst liegen in dem Begriffe von Christenthum und Vorsehung keineswegs der Sinn und die Foderung, daß es kein Uebel, keinen Schmerz, kein Leiden mehr gebe, sondern dies mit dem Guten, der Freude und dem Glück zu einem Mittleren, oder sonst wie, zusammenfalle. Dies würde die christliche, und die ihr wesentlich entgegenstehende, den Knoten auch nur zerhauende, stoische Weltansicht gleich setzen. Für den Christen bleiben Krankheit, Verlust geliebter Freunde und Verwandten, Sturz des Vaterlandes und dergleichen natürliche und gerechte Gründe zu Schmerz und Trauer, zu Furcht und Mitleid; nur ist ihm durch seine Religion ein neuer Trost, eine höhere Katharsis und Reinigung offenbar worden. Trauerspiele nun, welche dieser höhern Reinigung widersprechen und die höchste Lösung auf einer Stufe und in einer Weltansicht suchen, die noch unter der künstlerischen der Heiden steht, sind von religiösem und ästhetischem Standpunkte gleich verwerflich; andererseits aber auch diejenigen Versuche ebenfalls als mislungen zu bezeichnen, welche die Kunst ganz in Theologie verwandeln und die Dogmatik auf der Bühne durch lehrreiche Beispiele erweisen wollen. So lange also noch Freude und Leid in der Christenheit statt finden, so lange die Lehre von der göttlichen Vor-

sehung keineswegs menschliche Freiheit und den Gegensatz von gut und böse vertilgt, oder blinden Mechanismus und muhamedanische Vorherbestimmung an ihre Stelle setzt, können Christen Trauerspiele schreiben, in ihnen handeln, sie darstellen und darstellen sehn, so daß nur die Frage übrig bliebe: ob ein ganz vollkommener Christ zum Helden einer Tragödie tauge? Wir könnten diese Frage mit der Behauptung abweisen: daß es keinen solchen, wol aber eine sehr reiche Auswahl unter den unvollkommenen Christen gebe; wollen aber, statt hierüber in nähere Untersuchungen einzugehn, nur noch die Bemerkung beifügen: daß Aristoteles den Gegensatz einer Schicksalstragödie und einer Tragödie der Leidenschaften aus mehren Gründen und schon deshalb gar nicht zugeben würde, weil 1) in der Leidenschaft (als Naturrichtung) ja auch ein Schicksal liegt, und die Schickungen wieder Einfluß auf die Leidenschaften haben; 2) weil alle die untergeordneten Wörter und Begriffe (Moira, Nemesis, Adrastea, Aisa, die Parzen u. s. w.) bei ihm in dem höheren Begriffe der Gottheit zusammengefaßt werden; 3) behauptet Aristoteles (Stob. I, 206, und Plutarch de placitis philos. I. 29): das Schicksal (εἱμαρμένη) sei keineswegs eine unbedingte Ursach, sondern nur eine Art derselben, zusammentreffend mit dem Nothwendigen. Ueberhaupt gebe es vier Ursachen aller Ereignisse: Geist, Natur, Nothwendigkeit und Zufall oder Glück (τύχη), deren jede sich zweifach verhalte, anders nämlich zu menschlichen Angelegenheiten, anders zu den übrigen Dingen. Hienach misbilligt er also ohne Zweifel und mit großem Rechte, wenn in Trauerspielen statt jener vier Ursachen eine allein herrscht, und obenein mit den Menschen so in Verbindung gesetzt wird, als wä-

ren sie geist- und willenlos einer fremden Willkür und sittenlosen Naturgewalt preis gegeben.

IX. Von den drei Einheiten.

Die Einheit des Orts und der Zeit hat Aristoteles, wie Lessing und Schlegel einleuchtend erwiesen, weder theoretisch unbedingt vorgeschrieben, noch die stete Beobachtung dieser Regel an dem griechischen Drama nachweisen wollen oder nachweisen können. Und weniger als die Griechen, deren Chor gewöhnlich auf der Bühne blieb, hätten wir, nach Einführung der Zwischenakte, Grund darauf streng zu halten. Ja diese Zwischenakte, und Schweigen oder Musik während derselben, vermitteln den Uebergang so wie mancher euripideische Chor, welcher einen bestimmten, aber nicht zur Sache gehörigen Inhalt hat. Es wäre indeß Pedanterei, nach Home's Vorschlag genau fünf Veränderungen des Orts und der Zeit nach den fünf Akten zu verstatten, jeden Wechsel oder Sprung während derselben hingegen zu verdammen. Nur dann hat man hiezu ein Recht, wenn Mangel an Einheit des Orts und der Zeit auch die innere, höhere Einheit der Handlung aufhebt. Entstehen denn aber nicht eben so oft die gröbsten Unschicklichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten aus dem thörichten Festhalten des Orts und der Zeit? Es ist unbegreiflich, wie man zugeben konnte: im Schauspielhause stecke eine Königsstadt, die Schauspieler seien Könige und Königinnen, drei Stunden seien 24 Stunden u. s. w., und dann doch eine schlechterdings willkürliche Gränze für Ort, Zeit, Glaube, Phantasie u. dgl. erfand und mit der unduldsamsten Strenge darauf hielt. Nach

diesem System müßte eine Tragödie, die im Winter bei kurzen Tagen spielt, kürzer sein als eine, die in den Sommer fällt; oder wäre die Scene in Spitzbergen, so dürfte jene ein Vierteljahr lang dauern! Nichts wäre schrecklicher und unpoetischer, als wenn die Darstellungen auf der Bühne genau die Zeit füllten, welche die wirklichen Begebenheiten erfoderten; oder wenn wir nur das erführen, was an einem Orte in 12 oder 24 Stunden geschah. Diejenige Zeit, sagt deshalb Aristoteles (VII, 12), ist die angemessene, binnen welcher der Uebergang aus Glück zu Unglück, und aus Unglück zu Glück statt finden kann; und diese Regel dient gleichmäßig zur Feststellung des Umfangs der Tragödie überhaupt, und des Orts oder der Orte, wo sie spielt.

Während die Franzosen den einfachen Aristoteles verkünstelten, misdeuteten und sich Fesseln anlegten, die er nicht geschmiedet hatte, übertraten sie mit der größten Willkür seine deutlichsten Vorschriften über die Handlung. Nicht blos Deutsche klagen sie deshalb an, sondern selbst Rousseau, indem er sagt: Auf dem französischen Theater gibt es eine Menge Reden und wenig Handlung. Gemeiniglich besteht das Ganze blos aus schönen, zierlich gesetzten und hoch tönenden Dialogen, wo man gleich sieht, daß die erste Sorge jeder spielenden Person immer darin besteht, vor den andern hervorzuglänzen. Fast alles wird in allgemeinen Sätzen ausgedrückt, und in so heftiger Bewegung sie immer sind, denken sie doch mehr an die Zuschauer als an sich selbst. Eine Sentenz kostet ihnen weniger als eine Empfindung. Wenn man die Stücke des Racine und Molière ausnimmt, so ist das Ich vom französischen Theater so sorgfältig verbannt, als aus

den Schriften des Port-royal: und die menschlichen Leidenschaften reden auf demselben mit aller Bescheidenheit der christlichen Demuth, niemals anders als durch man. Auch die lebhaftesten Situationen können einen Schriftsteller nicht so weit bringen, daß er eine schöne Anwendung der Redensarten, oder den Schauspieler, daß er eine artige Stellung der spielenden Personen vergäße: und wenn die Verzweiflung dem letzten den Dolch ins Herz stößt, so ist es ihm nicht genug, wie Polyxene, mit Anstand zu fallen; er fällt gar nicht, der Anstand hält ihn auch nach seinem Tode noch aufrecht, und der, welcher erst gestorben ist, geht den Augenblick nachher auf seinen Füßen davon *).

Je weniger Nachdruck Aristoteles bei Feststellung des Wesens der Tragödie auf Raum und Zeit legt, desto mehr auf die Einheit der Handlung. Was diese sei, darüber läßt sich streiten, obgleich die Worte des Philosophen wol deutlich genug ergeben, was er sich darunter dachte. Die Handlung, sagt er, muß eine ganze, in sich geschlossene sein. Ein Ganzes ist aber, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang nenne ich, was nicht nothwendig nach einem Andern ist, nach welchem aber ein Anderes sein und werden kann. Ende hingegen ist, was nothwendig oder gewöhnlich nach einem Andern ist, dem aber nicht ein Anderes folgt. Mitte endlich heißt, was nach einem Andern ist, auf das ein Anderes folgt.

Als verwandt und erläuternd erwähnen wir noch die Foderung des Aristoteles: ein Satz, eine Periode (Rhet. III, 9, 3) solle Anfang und Ende in und durch sich selbst haben.

---

*) Home's Grundsätze der Kritik III, 255.

Einige behaupten nun, mit Bezug auf jene erste Stelle: der Anfang der Tragödie beruhe auf der Freiheit, sie schließe mit der Nothwendigkeit; was uns jedoch in jenen Worten nicht zu liegen scheint, und auch schwerlich an den Tragödien selbst erweislich sein dürfte. Zugegeben, daß in dem Begriffe des Anfangs auch ein Anfangender liegt, der eine Reihe von Handlungen aus sich beginnen könne; so hat Aristoteles, wie auch eine andere Stelle (XVIII, 13) erweiset, doch nicht an ein völliges Abreißen aller frühern und aller Causalverhältnisse gedacht, was für den tragischen Helden schon insofern unmöglich ist, als man ihn zu Anfang doch gleich in gewisse Verhältnisse, Umgebungen u. dgl. hinstellen muß. Diese sollen aber, indem man sie setzt, auch erklärt sein, ohne daß man zu ihrer Aufhellung lang und breit von einem Frühern reden müßte, was nichts anders wäre, als ein Anfang vor dem Anfange. Jene Verhältnisse, so wie viele, die im Laufe des Stücks hervortreten, erscheinen als gegeben, als nothwendig, und sehr häufig offenbart sich die menschliche Freiheit weniger im Anfange, als in den Entschlüssen zu Ende des Trauerspiels.

Ohne Mitte, ohne Entwickelung, Steigerung, Culmination, fehlte diesem die Größe und Ausdehnung, welche zu jedem dramatischen Kunstwerke unentbehrlich ist. Das Ende ist keineswegs ein unbedingtes, dem gar kein nach folgen könnte, sondern nur in dem Sinne, wie der Anfang ein Anfang war; das heißt: dieser ist es wesentlich in Beziehung auf das Folgende, und das Ende ist wesentlich ein Ende, in Bezug auf das Vorhergehende. So sich durch die Mitte hindurch auf einander beziehend, entsteht erst ein Ganzes und löset sich selbständig und abge-

schlossen von allem andern Frühern, Gleichzeitigen oder Späteren. Dies ist der Fall mit Shakspeare's Heinrichen und Richard III.; ja in Calderon's Virgen del sacrario ist Einheit der Handlung, obgleich das Stück vom 7. bis zu Ende des 11. Jahrhunderts spielt. Der Ursprung, der Verlust, das Wiederfinden des Bildes der heiligen Jungfrau macht den zusammengehörigen, nothwendigen Inhalt der drei Akte aus, und die Zeit, welche dazwischenliegt, ist leer, ist in Beziehung auf das, wovon es sich handelt, gar nicht vorhanden.

Sehr irrig hat man ferner die Einheit der Handlung übertrieben dahin erklärt, daß nur von einer einzelnen Handlung eines einzelnen Menschen die Rede sein solle. Abgesehn von dem Aeußersten, wo diese Erklärung das ganze Drama aufheben würde, hat sie doch zu falschen Bestrebungen und falschen Würdigungen Veranlassung gegeben, z. B. daß das ganze Interesse schlechterdings nur auf eine Person hinzuleiten und alle andern ihr unbedingt unterzuordnen seien; daß ein zwiefaches Interesse die Wirkung nie verdoppele, sondern allemal vermindere; daß mehre einzelne Handlungen, ja ganze Reihen von Handlungen, nicht (wie die verschiedenen Organe und Systeme der Organe im menschlichen Leibe) ineinander wirken, und bei aller Verschiedenheit doch die höhere Einheit erzeugen und darstellen könnten. Nach dieser Ansicht hätte also, um das Interesse ganz für Agamemnon zu gewinnen, Klytämnestra ihn ohne Bezug auf den Tod Iphigenia's erschlagen sollen, oder Orest die Klytämnestra ohne Bezug auf Agamemnon; oder einen der feindlichen Brüder vor Theben hätte der Dichter als Scheusal, den zweiten als tadelloses Tugendbild darstellen, oder Kreon als bloßen

Tyrannen der Antigone gegenüberstellen müssen. Eben so falsch wäre es, daß Lear und Cordelia, Julie und Romeo, Alexander und Darius, Wallenstein und Max unsere Theilnahme gleichmäßig in Anspruch nehmen.

Freilich, wenn verschiedene Fabeln und Reihen von Handlungen ganz unverbunden nebeneinander herlaufen, kann von einer Einheit der Handlung nicht mehr die Rede sein; aber in welcher neuern, angeblich aristotelisch zugeschnittenen Tragödie wären die Mitspielenden, die Verliebten, die Vertrauten, wol in die Haupthandlung so thätig, handelnd und unlösbar verwebt und zu einer ächten Einheit erhoben, wie alle in der Doppelfabel des Kaufmanns von Venedig und des Lear? Diese Kunstwerke, nicht jene Versuche, bestehen vor der Kritik des Aristoteles, welcher den zusammengesetzten Fabeln (μύθοις) überhaupt den Vorzug vor den einfachen einräumt. Zwar haben diese Worte bei ihm zunächst noch eine andere Beziehung (auf Peripetie und Anagnorisis), doch kann man sie analog auch für unsere Behauptung anwenden. Nur dann müßten wir, laut Aristoteles, jene Kunstwerke mangelhaft nennen, wenn einzelne Theile (VIII, 4) sich, unbeschadet des Ganzen, herausnehmen und zur Seite werfen ließen.

Weit besser wäre es überhaupt gewesen, man hätte das, Misverständnissen ausgesetzte Wort, Einheit, bei der Lehre von den drei Einheiten nicht ausschließend hervorgehoben; sondern das Wort Synthesis, dessen sich Aristoteles zu genauerer Erklärung in denselben Kapiteln bedient, mehr berücksichtigt. Dann würde sich ergeben haben, daß er Einheit in der Mannigfaltigkeit und Mannigfaltigkeit in der Einheit fodert, keine numerische, sondern eine organische Einheit, welche aus Verknüpfung, Zusammensetzung erst

entsteht und wahrhaft lebendig und künstlerisch ist, während jener Zahlbegriff der Einheit viel zu negativ und bestimmungslos erscheint, als daß er auf diesem Boden allein herrschen dürfte.

X. Ueber das Verhältniß der Dichtkunst zur Geschichte.

Das neunte Capitel, welches hievon handelt, scheint mir eins der schwierigsten in der ganzen Poetik zu sein. Aristoteles sagt daselbst im Wesentlichen: nicht die Darstellung dessen, was geschah, ist die Aufgabe des Dichters; sondern dessen, wie es hätte geschehen können, und des Möglichen nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit. Daher ist auch die Dichtkunst philosophischer und bedeutender (σπουδαιότερον) als die Geschichte. Denn jene spricht mehr vom Ganzen, diese vom Einzelnen. Das Ganze, das Allgemeine aber ist, was und wie jemand nach Wahrscheinlichkeit reden und handeln würde (und dies bezweckt die Poesie, indem sie Namen (ὀνόματα) beilegt); das Einzelne und Besondere aber ist, was Alkibiades that oder erlitt. — Es sei erlaubt, diesem Texte einige Bemerkungen beizufügen.

1) Wendet man den ersten Satz so: die Dichtkunst soll darstellen, wie etwas nach Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit hätte geschehen können; so wäre alle Geschichte Poesie, denn die Thatsachen konnten nicht blos geschehn, sie sind wirklich geschehn. Aristoteles will also ohne Zweifel sagen: der Dichter wird nicht blos auf das wirklich Geschehene angewiesen, sondern er darf eben erdichten

erschaffen. Nun ist aber das Unwahre als solches keinesweges Poesie, und eben so wenig liegt diese in dem bloßen Können und der Möglichkeit, dem Sein und der Wirklichkeit gegenüber; vielmehr erscheint der Kreis der Dichtung durch die Gesetze der Wahrscheinlichkeit und inneren Nothwendigkeit ebenfalls geregelt und heilsam beschränkt. Ferner ist die Geschichte nicht unpoetisch, weil sie wahr ist, sondern oft unendlich poetischer als die willkürlichen Erfindungen schwacher Dichter; und umgekehrt würde und wäre die ächte Dichtung dadurch nicht undichterisch, weil, oder wenn sie etwa geschähe. Der Gegensatz zwischen Geschichte und Poesie ist also kein unbedingter, weder dem Inhalt, noch der Form nach, sofern jener gemeinsam sein kann, und ächte Geschichte die Form eines Kunstwerkes haben soll.

2) Wenn Aristoteles sagt: die Dichtkunst sei *φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον* als die Geschichte, so ist das erste Wort leicht übersetzt, aber nicht leicht gedeutet, das zweite schwierig in beiden Beziehungen. Wie oben (S. 17) finden wir auch hier bei den Uebersetzern die mannigfachsten Ausdrücke und Wendungen, z. B. melior, operosior, gravior, diligentior, magis studiosa, excellentius, a more excellent thing, plus instructive, lehrreicher, nützlicher, ernster, ernstbetrachtender, idealischer u. s. w. Dem ganzen Satze gibt Haus eine eigene Wendung, wenn er übersetzt: Itaque propius ad Philosophiam poësis accedit, studiumque requirit impensius quam Historia; desgleichen Dacier, wenn er sagt: la Poësie est plus grave et plus morale que l'Histoire; und Buhle: die Poesie ist mehr ein Werk des Genies und des Studiums, als die Geschichte.

Gehn wir zuvörderst auf das erste Beiwort zurück, so nennt Aristoteles unseres Erachtens die Dichtkunst philosophischer als die Geschichte, weil er ihr zugesteht, ja auferlegt, daß sie aus der Masse des Gegebenen auswähle. Was aber kann sie anders auswählen, als das, worin sich die Weisheit, die Regel am meisten offenbart; was kann sie zur Seite werfen, als was nichts lehrt, woraus nichts folgt und was in seinem blos zufälligen Sein werthlos und bedeutungslos erscheint.

Gegen diese Schlußfolge läßt sich einwenden:

Die Geschichte überwiegt durch die Kraft der Wahrheit ihres Inhalts alle dichterischen Erfindungen, sie ist eben deshalb lehrreicher und philosophischer. So oft dieser scheinbare Einwand auch ausgesprochen worden ist, können wir ihm doch kein großes Gewicht beilegen. Denn das Vereinzelte, Zufällige, Bedeutungslose gibt sich in der Geschichte so gut kund, als in der Dichtkunst; es hat im höhern Sinn dort so wenig Wahrheit als hier; und umgekehrt tragen die ächten Schöpfungen der Poesie in diesem höhern Sinne vollkommen dieselbe Kraft der Wahrheit in sich. Man kann, ohne den Idealismus auf eine unhaltbare Spitze zu treiben, doch behaupten: aus des Dichters Hand haben Achilles, Agamemnon, Odysseus erst das rechte Dasein erhalten, und Lear und Hamlet, Romeo und Julia sind wahrer und wirklicher als unzählige Könige, die nach chronologischen Tabellen hier oder dort herrschten, und als unzählige junge Leute, die sich liebten, heiratheten und wieder scheiden ließen, oder aus langer Weile starben. Daher sagt auch der Dichter mit vollem Rechte:

Es sind nicht Schatten, die der Wahn erzeugte,
Ich weiß es, sie sind ewig, denn sie sind.

Wichtiger scheint uns ein zweiter Einwand: daß nämlich der Geschichte, gleichwie der Poesie, das Geschäft des Auswählens und Verwerfens obliegt, und derjenige gar nicht den Namen eines Geschichtsschreibers verdient, welcher alles Thatsachliche, alles Geschehene ohne Ausnahme in seine Erzählung aufnehmen will. Es dürften also, bei aller sonstigen Verschiedenheit, Geschichte und Dichtkunst hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Philosophie nicht einander unterzuordnen, sondern nebeneinander zu stellen sein.

Was nun das zweite Beiwort, das σπουδαιότερον betrifft, so sind einige Uebersetzungen und Deutungen schwerlich zu rechtfertigen. So ist z. B. das melior, besser, viel zu allgemein gehalten; das gravior, schwerer, unzureichend, sofern jedem sein eigenthümlicher Beruf leicht wird, und der fremde schwer erscheint; das „ernster und ernstbetrachtender" nicht von der gesammten Dichtkunst, z. B. nicht vom Lustspiel auszusagen. Eben so wenig dürfte sich erweisen lassen, daß zur Dichtkunst ein größeres Studium gehöre als zur Geschichte. In dieser Bedrängniß kommt uns eine andere Stelle der Poetik zu Hülfe (XXIII, 2), des Sinnes: der Geschichtschreiber habe nicht nöthig, wie der Dichter, alles auf eine innere Einheit zu beziehen und diese durch seine Darstellung zu offenbaren; sondern er reihe alles was und wie es Einem oder Mehren widerfahren, nach der Gleichzeitigkeit oder nach dem Faden der Zeit aneinander. — Offenbar denkt Aristoteles hier blos an Chronisten und Annalisten, an eine Behandlungsweise, welche gar nicht Anspruch machen kann, ein Kunstwerk zu liefern; und von diesem Stand-

punkte aus läßt sich das σπουδαιότερον, bedeutender, würdiger, künstlerischer übersetzen. Fassen wir aber die Kunst der Geschichtschreibung in ihrer höchsten Richtung und nach den Meisterwerken auf, welche sie zu Stande gebracht hat, so ist auch hier kein Grund vorhanden, sie schlechthin der Dichtkunst unterzuordnen, vielmehr möchte das σπουδαιότερον, als operosior, mühsamer, auf ihre Seite fallen, weil dem Geschichtschreiber bei derselben Aufgabe, ein Kunstwerk zu liefern, durch das Gegebene viel mehr Fesseln angelegt sind, als dem Dichter.

Wie kam es aber, könnte man fragen, daß Aristoteles dem die größten hellenischen Geschichtswerke vorlagen, jene Behauptungen aufstellte? Ungeachtet aller Bewunderung des Herodot und Thukydides dürfte man vielleicht antworten: daß bei jenem die Beziehung auf eine Einheit, zum Vereinigen einer großen Mannigfaltigkeit, allerdings weniger heraustrete, und des letzten Abtheilungen nach Sommern und Wintern dem äußern Faden der Zeit bisweilen größeres Gewicht beizulegen scheinen, als dem innern Zusammenhange der Dinge.

Ein Gegenstand der Untersuchung wäre übrigens noch: ob durch den Ablauf und die Belehrungen zweier Jahrtausende, Geschichte oder Dichtkunst in Bezug auf die Philosophie mehr verloren oder gewonnen habe und welche von beiden, mit der antiken Ansicht, Bildung und Behandlung verglichen, philosophischer geworden sei. Gewiß bietet die Universalgeschichte, welche jetzt unzählige Thatsachen und Entwickelungsstufen vor sich hat, mehr Veranlassung zu allgemeinen, aus dem Einzelnen hervorgegangenen Ergebnissen, als zu den Zeiten der Griechen und Römer; mit größerer Sicherheit bieten sich der Ge-

schichtschreiber und der Philosoph die Hand, obwol es sehr irrig wäre, wenn jener über das Allgemeine und Abstrakte die reine Auffassung der Thatsache und die Freude an derselben verlöre. — Weniger scheint die Dichtkunst durch den längern Ablauf der Zeit für philosophische Beobachtungen zu gewinnen, da sie immer nur das in sich abgeschlossene Einzelne herausgreift, bildet und schmückt; und doch möchte kein neueres historisches Werk eine solche Tiefe der Philosophie in sich schließen als Shakspeare's Hamlet, oder Tieck's Cevennen. Verwerflich ist auf jeden Fall die Foderung, daß sich Dichter und Geschichtschreiber unbedingt einer herrschenden philosophischen Schule unterordnen und ihre eigene Natur gleichsam opfern sollen. In solcher Schule (z. B. Wolf's, Kant's, Fichte's) erzeugte Gedichte sind todt zur Welt gekommen, und eben so wenig kann umgekehrt die poetische Mode des Tages (Gottsched, Crebillon, Wieland) dem Philosophen schlechthin Maß und Ziel vorschreiben.

3) Kehren wir jetzt wieder zu der oben mitgetheilten Stelle des Aristoteles zurück, so zeigt ihre zweite Hälfte nicht mindere Schwierigkeiten als die erste und hat, wie mehre Ausleger, so insbesondere Lessing beschäftigt (Dramat. XXV, 286). Bleiben wir, ohne alle Meinungen aufzuführen und zu beurtheilen, zunächst bei den Worten stehn, so kommt alles darauf an, was wir unter *τὰ καθόλου* und *τὰ καθ' ἕκαστον* verstehn müssen. Die Poesie, übersetzt Lessing, geht mehr auf das Allgemeine, und die Geschichte auf das Besondere. Was ist denn nun aber das Allgemeine und das Besondere? Das Allgemeine, übersetzt Lessing weiter, aber ist, wie so oder so ein Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder

Nothwendigkeit sprechen würde; das Besondere hingegen ist, was Alcibiades gethan, oder gelitten hat. Eine andere Stelle der Poetik (XVII, 5), wo von dem καθόλου wieder die Rede ist, gibt wenig Licht, weil daselbst nur von Anordnung der tragischen Fabel im Allgemeinen, im Gegensatz der Ausarbeitung und Behandlung der Episoden u. s. w. gesprochen wird. Gesellen wir zu der Uebersetzung „das Allgemeine, das Besondere," erläuternd die Worte hinzu, „das Ganze, das Einzelne," so hilft auch dies nicht viel weiter: denn wie kann die Dichtkunst des Einzelnen und Besondern eutbehren, oder wo führte dies Einzelne und Besondere, historisch geordnet, nicht zum Ganzen und Allgemeinen?

Lessing erklärt die Sache so: der Dichter führt einen Regulus, einen Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer bekannt zu machen, nicht um das Gedächtniß derselben zu erneuern, sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müssen." S. 305. — Wir gestehen, daß uns diese Ansicht keineswegs genügt. Kann es denn einem Dichter einfallen, Brutus und Regulus ohne ihre Schicksale vorzuführen, ohne ihr Gedächtniß erneuern zu wollen? Ihre Namen wären also nur eine Firma für allgemeine Begriffe, Formen, in welche gar vielerlei eingegossen werden dürfte, sofern es nur eine allgemeine Gattungsähnlichkeit hätte? Dies widerspräche durchaus den Grundsätzen des Aristoteles und verwandelte die Personen, der wahren Dichtkunst zuwider, in bloße Begriffe, um die sich fast zufällig dies und das ansetzte und krystallisirte. Auch wäre solch Verfahren durchaus das Gegentheil von dem,

was Goethe in der oben mitgetheilten Stelle aus den überwiegendsten Gründen gebot, und was in dem Lustspiele, wie in dem Trauerspiele, allein das rechte Leben, die rechte Theilnahme erwecken kann. Wir sagen: in dem Lustspiele, wie in dem Trauerspiele; denn beide bedürfen ebenmäßig der Personen, der Individuen, und es ist gleich verkehrt, dort etwa nur den Begriff des Geizes, hier des Heldenmuths u. dgl. auftreten zu lassen, und mit bezeichnenden oder nicht bezeichnenden Namen zu belegen. Das abstrakt Allgemeine ist unbrauchbar für die Dichtkunst, in der besondern Person liegt dagegen das lebendig Allgemeine jedesmal mit verborgen. Schlägt das Allgemeine vereinzelt nach außen, daß man es von der Person ablösen, anderwärts hintragen und aufkleben kann, so war nie ein ächter Zusammenhang vorhanden. Solche Früchte sind nicht wahrhaft den Bäumen entwachsen, sondern zu kindischer Weihnachtsfreude mit sehr sichtbaren Fäden angebunden.

Lassen wir den Begriff des Allgemeinen, Abstrakten, sofern er durch Wegwerfung des Besondern, des Concreten verneinend wird, ganz fallen, und betrachten wir das *καθόλου* als das Allgemeingültige, dem Willkürlichen, Zufälligen gegenüber Stehende, so bekommt die Sache, wie wir glauben, eine bessere und deutlichere Wendung. Die Geschichte muß, dies will Aristoteles alsdann sagen, das Einzelne, wie es auch erscheine in seiner einmal gegebenen Ordnung, Stellung und Zeitfolge, in seiner, die Causalverbindung oft nicht nachweisenden Zufälligkeit vorführen. Ob einer gesund oder krank war, lange lebte oder früh starb, ob ihm dies oder das widerfuhr, alles gehört zu den einzelnen Erscheinungen, die kein inneres Band der Nothwendigkeit zeigen, nicht das sind, was im Allgemeinen

zusammenhält und ein Ganzes als solches bildet und offenbart. Die Dichtkunst, und insbesondere die dramatische, bezieht dagegen alles auf ein Ganzes, auf einen Mittelpunkt, läßt alle daneben hervorwuchernden, aber bedeutungslosen Einzelnheiten fallen, und stellt die Person in ihrer Wesenheit viel lebendiger dar, als wenn sie dieselbe mit ungehörigem Schmucke umhüllte. Sie muß sogar das geschichtliche Wahre, wenn es als zufällig erscheint (*ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης*), verwerfen, sie darf es für ihre Zwecke umgestalten. Läge also in dem *καθόλου* des Aristoteles nicht die Lehre vom Idealisiren und dem Ideale auf eine verständigere Weise, als man sie so oft vorträgt oder anwendet? Es ist nicht blos das Gemeinschaftliche von Thatsachen, sondern das schöpferisch Allgemeine.

Das eben ist das höchste Kennzeichen des ächten Dichters, daß er wahre Personen zu erschaffen und hinzustellen versteht, wozu allerdings ein mühsames Erforschen der geschichtlichen Einzelnheiten keineswegs ausreicht. Während nämlich manche Geschichtschreiber auf diesem Wege gar vieles sammeln und übereinander stapeln, fallen ihre Personen doch gar zu oft haltungslos auseinander, wogegen Shakspeare's Coriolan, Cäsar, seine Heinriche u. s. w. ohne unfruchtbare Gelehrsamkeit, durch die schöpferische Kraft seines Genies, wie durch einen Zauberschlag in höchster Wahrheit aufgefaßt und in unantastbarer Ganzheit und Vollendung dargestellt sind. So hat er das *καθόλου* des Aristoteles, und überläßt den Sammlern das *καθ' ἕκαστον*. Nicht selten gestaltet sich aber die Sache auch umgekehrt, so daß der Geschichtschreiber jenes Wesentliche und allgemein Gültige darbietet; der Dichter (beson-

ders in manchen geschichtlichen Romanen) hingegen seine Trefflichkeit dadurch zu beweisen meint, daß er einen Mischmasch von zufälligen Kleinigkeiten aneinanderreiht, und die einfache Wahrheit und Schönheit durch bunte Schminkpflästerchen aller Art entstellt. Auf ähnliche Weise fehlen manche Schauspieler, indem sie mit Vernachlässigung des Wesentlichen bei der Auffassung eines Charakters, ihn aus lauter kleinen Stückchen und Kunststückchen auferbauen wollen. Ob einer so oder so den Fuß stellt, in die Tasche greift, eine Prise nimmt u. dgl., gilt für den Triumph psychologischer Darstellung; während dies oft nur untergeordnetes Talent für Nebendinge (καϑ' ἕκαστον) zeigt, Kraft und Begeisterung für das Größere aber fehlt.

An dieser Stelle müssen wir noch die allgemeinere Frage berühren: ob und wie der Dichter die Geschichte umgestalten dürfe? Durch die That legen viele die Ueberzeugung dar: es finde hiebei gar keine Beschränkung statt. Aber schrankenlose Ansprüche führen immer in Willkür und Regellosigkeit, und die vorliegenden beruhen insbesondere auf dem Irrthume, daß die Geschichte an sich unpoetisch sei, und das Poetische zu ihr erst müsse hinzuerfunden werden. Böte aber die Geschichte wirklich nur so Widerstrebendes, so wäre es besser und bequemer sie ganz bei Seite liegen zu lassen und lediglich erfundene Stoffe zu behandeln. Dies widerspricht indeß nicht blos dem Gebrauche des Alterthums und den Rathschlägen des Aristoteles, sondern hat auch so große innere Schwierigkeiten, daß viele Dichter, bei aller Geringschätzung des Geschichtlichen, doch ihre Arbeit lieber daran, als an gar nichts anknüpfen.

Wie nun dabei zu verfahren sei, ergibt sich ganz deutlich und genügend aus dem Aristoteles, wenn wir Rücksicht nehmen, erstens auf seine allgemeinen Grundsätze über die dichterische Nachahmung; zweitens auf die eben erläuterte Stelle, und drittens auf eine (XIV, 10 — 11), wo es heißt: *τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λύειν οὐκ ἔστι*, und *αὐτὸν* (der Dichter) *δὲ εὑρίσκειν δεῖ, καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς.*

Wir würden hienach des Aristoteles Ansicht so ausdrücken: es wird dem Dichter leichter ein gutes Trauerspiel zu schreiben und Wirkungen hervorzubringen, wenn er einen Stoff behandelt, mit dem die Zuschauer bereits bekannt sind, oder der als ein geschichtlicher eher Glauben verdient, als wenn er reine Erfindungen vorträgt, welche umständlichere Erörterungen verlangen und gegen deren innere Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit sich leicht Zweifel erheben. Die bloße Thatsache als solche ist indeß kein Gegenstand unveränderter Uebertragung und Nachahmung; vielmehr muß diese letzte, sofern sie eine künstlerische ist, Veränderungen daran vornehmen, und zwar verschiedene, nach Maßgabe jeder Kunst und ihrer eigenthümlichen Natur; anders verfährt also der Maler, anders der Dichter, und wiederum anders für das Heldengedicht, als für das Trauerspiel. In diesem Verändern und Erfinden bei dem Nachahmen (dem *εὑρίσκειν* neben der *μίμησις*) und in dem Ausscheiden des Wesentlichen und zum Zweck Führenden (dem *καθόλου*), von dem Zufälligen, Erfolglosen, bewährt sich das Talent des Dichters; er ist und wird keiner, wenn es ihm hier nicht gelingt. Allein eben so wenig verdient jemand diesen Namen, wenn er, statt

das Gegebene auf schöne Weise zu benutzen, sich beikommen läßt, die überkommenen Stoffe aufzulösen und umzuwandeln.

Der etwanige Einwand: Aristoteles verdamme das letzte Verfahren nur in Beziehung auf Mythen, nicht in Beziehung auf geschichtliche Gegenstände, wäre ganz grundlos; denn erstens heißt ihm μῦθος ganz allgemein der thatsächliche Inhalt, der Stoff des Trauerspiels, und zweitens wäre es höchst sonderbar, daß der Dichter über das Ungewisse, ja Erdichtete, weniger Rechte ausüben, weniger Aenderungen damit vornehmen dürfte, als mit dem bestimmter Gegebenen. Auch beruht des Aristoteles Vorschrift nicht sowol darauf, daß jene Stoffe religiös für unwandelbar galten, als daß die Griechen darin, weit mehr als unsere überkritische Zeit, wahre Geschichte sahen. Tragödien also, welche Agamemnon, Oedip und andere Herrscherfamilien betrafen, sollten mit dem Wesentlichen, dem geschichtlich Gegebenen übereinstimmen, und die Kraft der Erfindung sich vorzugsweise in dem Anordnen, Zusammenfassen, Ausscheiden, dem Anheben, Entwickeln und Schließen offenbaren. Die Hauptthatsachen, die Hauptcharaktere standen fest, eine wesentliche Veränderung in dieser Beziehung war unerlaubt, und eine völlige Verkehrung in das Entgegengesetzte, wie sie mehre neue Dichter gewagt haben, würde dem Aristoteles und den Griechen als leere, thörichte Willkür erschienen sein.

Solch irrige Auflösung und Umgestaltung des Gegebenen findet nicht blos auf die eben getadelte Weise, sondern auch dann statt, wenn das Einzelne, an sich minder Bedeutende, durch die Stellung und Behandlung eine ganz andere Wichtigkeit erhält, wenn das durch Zeit und

Ort Getrennte aneinandergereiht, oder das Zusammenhangende auseinander gerissen wird. Angenommen, ein König wäre in 50 Jahren zehnmal grob oder zehnmal witzig gewesen, und diese Grobheiten oder witzigen Einfälle würden in einer Scene hintereinander hergesagt, so wäre diese scheinbar sehr genaue Benutzung historischer Züge doch in Wahrheit eine sehr ungeschichtliche Umgestaltung des Wichtigeren.

Was den historischen Roman anbetrifft, so hat man ihn, sobald er nur einen unorganischen Mischmasch von abgerissenen Thatsachen und willkürlichen Erfindungen enthielt, mit Recht ganz verworfen; doch erhielt in unsern Tagen manches nur um wenig anders gebildete Werk großen Beifall. Wir wollen hier nicht diesem Beifalle, sondern nur der Meinung widersprechen, als sei der für geschichtlich angegebene Hintergrund oft mit der wahren Geschichte etwa so genau übereinstimmend, wie in Shakspeare's historischen Stücken.

An sich ist es aber nichts weniger als tadelnswerth, den Reichthum der Ereignisse, Gedanken und Gefühle, die sich in untergeordneten Kreisen des Lebens entwickeln, auf dem großen geschichtlichen Hintergrunde abzuspiegeln, mit dem sie unleugbar in mehr oder weniger Zusammenhange stehen. Was der Geschichtschreiber nicht hat, kann oder darf, steht hier dem Dichter zu Gebote, und die Verschmelzung der Schicksale der Staaten und der Einzelnen, des Größten und des Kleinsten, des Allgemeinsten und Individuellsten könnte hier mehr als irgendwo des Aristoteles Ausruf bestätigen: die Dichtkunst sei philosophischer, ergreifender, lehrreicher als die Geschichte. Tieck's Cevennen und seine Vittoria sind uns, wie gesagt, das

einleuchtendste und größte Beispiel für dies Gefühl, diese Ansicht, diese Behandlungsweise.

Billigen können wir es hingegen nicht, wenn die große Weltgeschichte sich in den engen Rahmen eines Familientreibens einklemmen soll, wenn der unbedeutende Romanheld in Ernst oder aus misverstandener Ironie so hingestellt wird, als lenke er von des Archimedes allmächtigem Punkte aus das große Ganze; wenn die kleinern Verhältnisse keineswegs ihr Licht von den umfassendern erhalten, sondern diese als wesentlich abhängig von jenen erscheinen u. dgl. m. Es ist besser, man entwirft die Dichtung ohne allen geschichtlichen Hintergrund, oder läßt sie ins Unbestimmte verschwinden, als daß die Erzählung in einen bestimmten Gegensatz zu dem völlig Beglaubigten tritt, wodurch das Werk, trotz alles Scheins inniger Verknüpfung, in zwei fremdartige Theile zerfällt, von denen der eine nicht poetisch, der andere nicht geschichtlich genug sein dürfte.

Lassen sich denn aber die großen Ereignisse der Geschichte und die mitwirkenden Stimmungen und Richtungen der Einzelnen nicht dramatisch so darstellen, daß Tag und Stunde, Ort und Zeit jedes Ereignisses und Gespräches aufs genauste festgehalten wäre, daß man gar keine Thatsache, keine Person, keine Intrigue hinzu erfände, daß man (in der Ueberzeugung, das rein Geschichtliche sei an sich hinreichend und auch poetisch genügend) alle Zuthaten, allen fremdartigen Schmuck schlechthin verschmähte? Diese Frage, dieser Vorschlag (wird man erwidern) ist thöricht, das Resultat solch unpoetischen, und zuletzt doch auch ungeschichtlichen Bestrebens kann nur etwas Haltungsloses, Unförmliches, es muß (und das ist das Schlimmste) etwas überaus Langweiliges sein. — Noch vor Jahr und

Tag würden wir diese Antwort bestätigt haben: allein es geht in manchen Dingen wie mit dem Eie des Kolumbus; ist die Sache geschehen, so begreift man erst das wie und das warum. Ludwig Vitet, ein junger Franzose von 24 Jahren, hat sich jene Aufgabe gestellt, und in den Barricades und den États de Blois auf eine so bewundernswerthe Weise gelöset, daß wir diese Werke unbedenklich als Meisterwerke einer ganz neuen, eigenthümlichen Gattung des Dramas lobpreisen können. Alles ist darin Geschichte, und zugleich alles Poesie. Der Geschichtsforscher könnte jeden Gedanken, jedes Gefühl, jedes Wort beschwören, und diese Kraft der historischen Wahrheit erscheint doch überall wiedergeboren und dichterisch verklärt durch den seltenen Genius des Verfassers. Die Personen treten mit der Kraft des frischesten Lebens vor Augen; das Kleinste und Einzelnste, was von ihnen berichtet wird, ist mit dem Größten und Folgereichsten ungemein geschickt in Verbindung gesetzt; die Handlung rückt ohne langweilige, unkünstlerische Exposition in jeder Scene weiter; und das scheinbar nur lose Verknüpfte hat eine innigere Einheit, und wirkt mit größerer dramatischer Kraft, als die regelmäßig zugeschnittenen Tragödien der Franzosen. Obgleich Vitet (wie schon der bescheidene Titel seines Werks, Scènes historiques, zeigt) keinen Anspruch macht, auf das Theater selbst zu wirken, hegen wir doch die Zuversicht, er werde seine Landsleute aus Byzanz, Mexiko und der Tatarei nach Frankreich, ihrem Vaterlande, zurückführen, und sie unter dem Schutze des wahren Aristoteles von dem falschen und misverstandenen befreien.

XI. Ueber das Verhältniß des Aristoteles zur neueren, insbesondere romantischen Dichtkunst *).

Die gewöhnliche Meinung geht dahin: daß die theoretischen Ansichten des Aristoteles und die romantische Dichtkunst in schroffem Widerspruche ständen, und man also eins oder das andere schlechthin preis geben müsse. Wir halten diese Meinung für falsch und verkehrt. Diejenigen zuvörderst, welche den Aristoteles als unbedingten Gesetzgeber für alle Zeiten hinstellen, vergessen, daß sich die Gesetze mit den eintretenden Entwickelungen verständigen können und sollen; sie vergessen aber noch weit mehr, daß sie den Weisen misdeuten und vieles sagen lassen, woran er nie gedacht hat. Umgekehrt deuten die Verächter des Aristoteles ihn nicht minder falsch, und meinen: Dinge, einfach natürlich und leicht verständlich, würden über den Gesichtskreis des umfassendsten Geistes des Alterthums hinausgehn, und er, zur Erde zurückkehrend, allein außer Stande sein, sich darauf zurecht zu finden!

Wenn man, und mit Recht gesagt hat, Platon würde später geboren gewiß einer der größten christlichen Philosophen geworden sein, wenn man seine Ansichten, wie es sich gebührt, verständig, utiliter auslegt; so wäre es zum

*) Sollte, was wir romantisch nennen, nicht für die Griechen ihre ganze Tragödie und die meisten ihrer alten Epopäen gewesen sein? Der Begriff war wol ein relativer, sowie der des Modernen. Auch die Alten hatten ihr Modernes, uns aber scheint es antik. Anmerkung H— s.

mindesten unbillig, den Aristoteles anders zu behandeln. Wir behaupten nun:

1) er würde, jetzt auftretend, seine Poetik dergestalt weiter entwickeln, daß Homer wie Dante, Sophokles wie Shakspeare darin Platz fänden. Wer dies leugnet, stellt sich eben höher als den Aristoteles, und ihm liegt hiefür der Beweis ob, nicht uns ihn zu widerlegen.

2) finden sich in der Poetik sowol mehre Stellen, welche auf eine weitere Entwickelung hindeuten und diese weissagen, als auch umgekehrt Stellen, welche Ausartungen, Misbräuche späterer Zeit warnend bezeichnen.

3) würde eine strengere Beobachtung der wahrhaften (und nicht hineingedeuteten) aristotelischen Regeln vielen Fehlern vorgebeugt haben, so wie ihre Uebertretung dieselben herbeigeführt hat.

Für die beiden letzten Punkte liegt uns der Beweis ob, und wir wollen versuchen, ihn zu führen, erstens durch Ausheben und Erklären mehrer Stellen der Poetik, zweitens indem wir verschiedene Dramatiker in aller Kürze einer Prüfung nach aristotelischen Grundsätzen unterwerfen.

1) Kapitel I, §. 7 behauptet Aristoteles: es könne und dürfe Epopäen, oder im Gegensatze des Drama, überhaupt erzählende Gedichte in Prosa geben *). Hiedurch wären, der Form nach, nicht blos Werke wie der Telemach gerechtfertigt, sondern, was noch viel wichtiger ist, unseres Erachtens auch den Novellen und Romanen ein Recht des Daseins weissagend zugesprochen.

---

*) Daß λόγοι ψιλοὶ Prosa bedeute, bestätigt auch Rhetor. III, 2, 3 und 6.

2) Kapitel I, §. 11 sagt Aristoteles (mit Beziehung auf Empedokles und ähnliche Schriftsteller): daß unpoetische Gegenstände dadurch, daß man sie in Versen behandele, keineswegs ihre Natur verwandelten und sich zu Dichtungswerken erhöben. Er verwirft also gar viele Lehrgedichte, welchen manche neuere Theorie, aus übertriebener Verehrung für das Lehren und Lernen, gern den Vorrang vor allen Dichtungsarten eingeräumt hätte.

3) verwirft er nicht minder (IV, 12) alle Komödien, welche, der Heiterkeit vergessend, Bitterkeit und Tadel vorherrschen lassen.

4) Aristoteles hielt weder alle Formen der Tragödie für erschöpft, noch würde er an dem größern Umfange und der reichern Verwickelung der romantischen Anstoß genommen haben, denn er sagt: Es ist (IV, 22) Gegenstand einer besondern Untersuchung, ob bereits alle Formen der Tragödie, sowol an und für sich, als in Beziehung auf die Darstellung im Theater, erschöpft sind. Ferner (XIII, 2): die schönste Tragödie kann nicht eine einfache, sie muß eine verwickelte Fabel haben. Endlich (VII, 11—12): die Länge, der Umfang eines Trauerspiels, kann nicht nach äußern Gründen (z. B. Neigung des Zuhörens und Zuschauens) bestimmt werden; sondern nach dem Wesen der Sache selbst, und hier ist der größere Umfang der schönere, sofern nur Zusammenhang und Uebersicht deutlich bleibt.

5) Aristoteles würde nicht blos die romantische Tragödie verstanden, er würde auch die Oper gebilligt haben. Ja einem Griechen, dessen Tragödie immer mit Tanz und Musik in Verbindung stand, muß die Oper viel näher liegen, viel natürlicher vorkommen, als manchem Neuern,

der gar nicht begreift, wie der vernünftige Mensch aus dem Sprechen ins Singen gerathen kann. Daher gesellt Aristoteles die Musik als zweiten Bestandtheil zu den Worten (μελοποιΐα καὶ λέξις), er zählt jene als unentbehrlich beim Drama auf, er nennt sie die größte aller Annehmlichkeiten, aller künstlerischen Reize (μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων VI, 5, 9, 27). Aber nur die wahrhaft dramatische Oper läßt sich aus Aristoteles rechtfertigen, wo (wie bei dem ersten aller musikalischen Dichter, bei Gluck) Wort, Ton und Charakter ein untrennliches, zur höchsten Kraft und Klarheit erhobenes Ganzes bilden; keineswegs aber die Oper, wo dies ohne Verbindung neben einander herläuft, ja in lächerlichen, oder unsinnigen Widerspruch tritt. Es ist eine schlechte Gewohnheit und verwerfliche Ausartung, so charakterlose Instrumentalbehandlung der Menschenstimme innerhalb der dramatischen Kreise zu dulden, ja über alles Andere zu bewundern.

6) Aristoteles verlangt schon für die gesprochene Tragödie eine anmuthige, dem Ohre gefällige Sprache; wie viel mehr würde er diese Foderung machen, wenn die Worte gesungen werden sollten.

7) Aristoteles weiß, wie schädlich das Uebermaß des zu Beschauenden (der Dekorationen, Feuerwerke und Wasserfälle, Kleidungen u. dgl.) für die dramatische Kunst sind; daher sagt er, eine zu beherzigende Lehre für unsere Zeit (VI, 27): durch das Auge, das Sichtbare (ὄψις), werden die Gemüther zwar angezogen, aber es ist das Unkünstlerischste, und gehört am wenigsten zum Drama, welches auch ohne solche Mittel, ja ohne Darstellung und Schauspieler wirken soll. Sonst wird das Geschäft des Handwerkers wichtiger, als die Kunst des Dichters.

8) Daß und warum in neuern Trauerspielen der Chor keine rechte Stellung finden und wirken kann, ist schon öfter dargethan worden, und die Gründe ließen sich wol noch verstärken. Aristoteles würde aber die jetzige Einrichtung verstehn und um so eher anerkennen, da er selbst den antiken Chor nicht sowol auf die innere Natur des Dramas gründet, als nur seine geschichtliche Entstehung und die späte Einführung desselben in die Komödie nachweiset (IV, 16; V, 3). Das Wesentliche liegt ihm darin: daß der Chor, gleichwie ein einzelner Schauspieler, in die Handlung eingreife, mitwirke, und nicht (wie bisweilen beim Euripides) daneben stehe (XVIII, 21). Dies geschieht aber, sobald der Stoff nicht erlaubt, daß ganze Massen von Personen auftreten, mitreden und mithandeln. Es entstehn selbst in antiken Tragödien bedeutende Uebelstände durch Aufrechthaltung jener einmal gegebenen Form; und was sollte wol daraus werden, wenn man Hamlet's Freunde, Juliens Amme, Lady Makbeth's Kammerfrau, Othello's Fähnrich, Kent im Lear u. s. w. multiplicirte und haufenweise auftreten ließe. Steht dieser Haufe schweigend da, und führt ein Vorredner allein das Wort, so ist sehr selten durch jene Mehrzahl etwas gewirkt und geändert; sollen alle auf einmal sprechen, so klingts wie in der ABCschule. Nur in der ächten Oper findet der Chor noch seine Stelle, ja er ist daselbst unentbehrlich, um durch Steigerung die höchste Wirkung hervorzubringen.

9) Bedenklicher erscheint die Frage, wie Aristoteles über die Mischung des Komischen und Tragischen in einem und demselben Drama denken würde? Wir meinen: er würde daran keineswegs Anstoß nehmen, wie so viele, rasch aburtelnd, voraussetzen. Denn:

a) hätte er vor Calderon und Shakspeare, diesen größten Meistern, welche so oft jenen Weg betraten, gewiß mehr Ehrfurcht, als viele kleine Kritiker; er würde sich in die Gründe des Verfahrens hineindenken und gegen seine Wirksamkeit nicht verschließen.

b) besteht jene Mischung ja keineswegs darin, daß dieselbe Person zweierlei Charaktere habe und durchführe, der Ernste zugleich scherzhaft, der *σπουδαῖος* ein *φαυλότερος* sei; sondern daß verschiedene Personen und Elemente, eben durch ihren Gegensatz zu einer höhern harmonischen Wirkung und Enthüllung menschlicher Verhältnisse zusammentreffen. Die Einheit der Handlung, welche Aristoteles verlangt, leidet also in seinem Sinne darunter keineswegs.

c) Schon in manchen euripideischen Stücken (z. B. in der Alceste) gibt es Anklänge aus beiden Gegenden *); die Helena ist fast nur als Operntext erklärlich, die satyrischen Stücke bieten ein Verknüpfungsglied zwischen Tragödie und Komödie, der Uebergang beider ineinander ist in der Hilarotragödie und der Tragikomödie ganz deutlich ausgesprochen, und endlich finden wir ja schon im Aristophanes neben dem ausgelassensten Uebermuth andere Theile, die an Ernst und Würde dem höchsten gleich stehn, was die Tragödie irgend in dieser Art aufzuweisen hat.

Wenngleich diese Andeutungen keinen vollen Beweis in sich schließen, wie Aristoteles über diesen oder jenen

---

*) Ja die Amme in den Choephoren, der Bote in der Antigone, dürften hier erwähnt werden.

einzelnen Punkt heutiges Tages denken würde; so scheinen sie uns doch in ihrem Zusammentreffen darzuthun, daß er den gesammten Entwickelungsgang der neueren Dichtkunst wohl, und besser verstanden haben würde, als Unzählige, die unverständig auf seine misdeuteten Grundsätze schwören. Uns bleibt nur noch der Versuch übrig, nach Analogie seiner ächten Lehre aufzuspüren, wie Aristoteles über einzelne romantische Dichter der neueren Zeit in Lob und Tadel sich aussprechen dürfte *). Wir wiederholen, daß man bei diesen Schlußfolgen mehr wie irgendwo dem Irrthume ausgesetzt ist, und unsere Absicht keineswegs dahin geht, alles Gute und alles Mangelhafte, sondern nur das zu berühren, was mit der Poetik in Uebereinstimmung oder Widerspruch erscheint.

1) Calderon.

Wenn Aristoteles plötzlich Calderon's Werke in seine Hände bekäme, es würde ihm in vieler Beziehung eine neue Welt aufgehn, er würde Reichthum der Erfindung, Lebendigkeit der Bilder, Glanz der Beschreibungen, Gewandtheit des Ausdrucks, dies und wie vieles Andere bewundern. Daß aber seine Bewunderung ganz uneingeschränkt sein, und zu der Höhe steigen sollte, wie sie einige Male in Deutschland ausgesprochen worden, müssen wir bezweifeln, ja bestreiten. Denn ob er gleich kaum irgend einer Einrede der französischen Aristoteliker beitreten könnte, müßte er doch seinen Grundsätzen zu Folge tadeln:

---

*) Das Verhältniß der Franzosen zu Aristoteles und der alten Tragödie haben Lessing, Schlegel und Enk hinreichend erläutert.

daß nicht selten das lyrische und epische Element in Calderon übermäßig viel Raum einnimmt, die Personen über das Empfinden und Erzählen (ἀπαγγελία), selbst manches Fremdartigen, nicht zum Handeln kommen, und ihre überlangen Monologen das Gespräch, oft mehr als billig, zurückdrängen. Er würde sich ferner zwar über die Geschicklichkeit freuen, mit welcher reiche Stoffe behandelt sind, bisweilen aber doch bemerken: die Fabel werde ob der überkünstlichen Verwickelung unklar und der, angeblich unerschöpfliche, Bilderreichthum sei weit geringer, als man bei der ersten Bekanntschaft mit diesem Dichter glaube. Ja nicht blos die Bilder, auch die Stoffe wiederholen und stützen sich auf manierirte, blos conventionelle Begriffe von Liebe, Ehre und Treue, wodurch die Graciosos und Kammermädchen, ja selbst Helden und Heldinnen, der scharfen Persönlichkeit und bestimmten Zeichnung verlustig gehn, und sich in allgemeine Abstraktionen oder Repräsentanten ganzer Gattungen verwandeln *). Aristoteles könnte ebenmäßig nicht billigen, daß manche Hauptpersonen Calderon's über alle Maßen tugendhaft, oder über alle Maßen lasterhaft sind; am wenigsten endlich würde der Philosoph dem schrankenlosen Lobpreisen der Calderonschen Behandlung religiöser Gegenstände beitreten.

Billigerweise gehn wir hiebei davon aus: Aristoteles sei, wieder erstanden, alles Ernstes ein Christ geworden, ja er habe, seiner vielseitigen Natur gemäß, alle Hauptformen des Christenthums begriffen und verdamme keine

*) Hieher gehören die oft sehr langweiligen, allegorischen Personen in den Autos.

unbedingt. Wir dürfen ferner annehmen: Benutzung und Behandlung christlicher Gegenstände erscheine ihm so zulässig, als zu seiner Zeit die der damaligen Mythologie und Religionslehre, und er halte die Kirchengeschichte für keinen geringeren Schatz tragischer Gegenstände, als die weltliche. Andererseits aber würde er doch (nach des Apostel Paulus Worten, 1 Cor. 1, 22) als ein ächter Grieche sich mit den Zeichen nicht begnügen, sondern nach Weisheit fragen, und noch weniger das erste beste Wunder als glaubhafte Geschichte betrachten und behandeln. Er würde die Kunst nie der Dogmatik einer Schule unterordnen, oder Calderon's Entschuldigung bei Beurtheilung eines Dramas genügend finden:

Y perdonad al Poeta
Si sus defectos son grandes,
Y en esta parte la fe
Y la devocion le salve [1]).

Wenn die Poesie (wie A. W. Schlegel mit Recht behauptet) von jedem andern, als ihrem unbedingten Zwecke, Schönes durch freie Dichtung zu erschaffen, losgesprochen ist; so hat Calderon diese unabhängige Stellung keineswegs immer behauptet, ja er hat die Lehren seines Bekenntnisses nicht blos mythisch und idealisch verklärt, sondern sehr realistisch dem wüthigen Verfolgungsgeiste, der Inquisition, den Autos und den Ketzergerichten das Wort geredet [2]), und sich in Regionen gewagt, wo

[1]) Virgen del Sagrario am Schlusse.

[2]) Im Auto El santo Rey Don Fernando z. B. wird das Verbrennen der Albigenser aufs Höchste gepriesen, und der König legt selbst Hand an ein, vorgeblich so glorreiches und christliches Werk.

alle Schönheit, ja alle Religion ein Ende nimmt. Wenn schon Ehre und Liebe an den Höfen der Philippe sich von dem ächt Menschlichen und Natürlichen oft löseten; so war noch weniger das, was damals in Spanien Religion hieß, das wahre und höchste Christenthum.

Heilige und Engel wollten wir nicht aus dem christlichen und poetischen Kreise verweisen, wir räumten ein, daß die Kirchengeschichte einen Ersatz der alten Mythologie gebe, und richtig behandelt mehr wirke, als die oft, z. B. bei Alfieri, blos rhetorische Erneuerung antiker Stoffe; aber es gibt hier, wie gesagt, ein zuviel, wo die Poesie und, was noch schlimmer ist, mit ihr auch die Sittlichkeit entweicht. Jenes, z. B. wenn die unbefleckte Jungfrauschaft der Maria Wendepunkt eines Dramas wird, und es von ihr heißt (Virgen del Sagrario 410):

Toda la Trinidad os perficiona
Tanto, qui si en los tres caber pudiera.
Persona cuarta (in der Dreieinheit) universal persona
Vostra deidad cuarta persona fuera:
Mas si no os pudo hacer cuarta persona,
Despues de Dios os hizo la primera.

Die Sittlichkeit hingegen entweicht, wenn die größten Schurken und Verbrecher (wie Ludovico im Fegefeuer des heiligen Patricius, und Eusebio in der Andacht zum Kreuze) ohne alle höhere und tiefsinnigere Reinigung und Katharsis, diese lediglich und bequem in der epischen Erzählung ihrer Frevel und in der Beichte finden. Aristoteles würde diese Richtung, diesen Inhalt nicht dramatisch und christlich, er würde sie undramatisch und unchristlich nennen. Nicht als wenn die Lehre von der göttlichen Begnadigung und Erlösung des Tiefsinns und der Wahrheit entbehrte; son-

dern weil durch dieselbe nicht jeder Bösewicht urplötzlich in einen tragischen Helden verwandelt werden kann. So hingestellt, wie mehre Male in Calderon, ohne alle Causalverbindung, ohne inneren Kampf, Entwickelung und Einheit der Handlung, erscheint jene Gnadenwahl als blinde Nothwendigkeit oder leere Zufälligkeit, als ein Deus ex machina und ein falsches unerklärliches Schicksal.

Die Auflösung der Verwickelung durch eine am Schlusse ausgesprochene, oder von vorn herein als entscheidend hingestellte theologische Formel, würde also dem Aristoteles keineswegs als die höchste Verklärung in und durch das Drama erscheinen; er fodert vielmehr eine individuellere, die aus der Fabel und den Personen selbst, nicht aus Erfabeltem und Fremdartigem hervorgeht. Reicht ein Glaubenssatz hin zur höchsten dichterischen Lösung aller Räthsel der Welt, so wären Puritaner, Bettelmönche und Betschwestern die größten Dichter. Oefter aber noch als auf einem wahren oder scheinbar christlichen Gedanken, beruht bei Calderon die Lösung auf jenen, wie gesagt, conventionellen Begriffen, und die zweite Hochzeit im Arzte seiner Ehre wird z. B. doch wol niemand eine Verklärung in Flammen der Liebe nennen wollen.

Im Ganzen dürfte das Urtheil des Aristoteles über Calderon sich mehr an Goethe und Solger, als an Fr. Schlegel anschließen *), und seine Meinung keines-

*) Goethe Kunst und Alterth. III, 1, 128; Solger's Schriften II, 606; A. W. Schlegel's Dramat. Vorles. II, 123. Die neusten Aeußerungen A. W. Schlegel's, die mir so eben zu Gesicht kommen (Berichtigung einiger Misdeutungen S. 10), stimmen mit dem, was ich dem Aristoteles über Calderon in den Mund zu legen wage.

wegs dahin gehn: die unbedingte Nachahmung des Spaniers, insbesondere als eines Hyperkatholiken, sei der einzige oder beste gradus ad Parnassum für die deutschen Dramatiker.

2) Shakspeare.

Ist unsere Erklärung der Poetik des Aristoteles und seiner sonstigen Ansichten richtig, so müßte ihm unter allen dramatischen Dichtern der neuern Zeit Shakspeare ohne Zweifel obenan stehen. Denn von jenen Einreden, die er, unseres Erachtens, wider Calderon erheben würde, findet keine einzige auf Shakspeare Anwendung, und wenn wir recht scharf umherforschen, woran er etwa Anstoß nehmen möchte, so findet sich nur ein Punkt des Tadels, den wir einzuräumen nicht abgeneigt wären. Aristoteles dürfte finden: Shakspeare habe einige Male, z. B. im Titus Andronikus und bei der Blendung Glocester's im Lear, das *μιαρόν*, das Schreckliche oder Gräßliche, uns zu nahe und herbe vor die Augen geführt. Nur erweitere man diesen Tadel nicht über Gebühr, und lege dem Dichter zur Last, was den Schauspieler trifft. So sahen wir in Paris die Ermordung Desdemona's durch Othello, von Kemble in einer Weise, mit Gebrüll, durchdringendem Geschrei und unwürdiger Balgerei vollbringen, die den Shakspeare gewiß noch mehr als uns mit widerwärtigem Entsetzen erfüllt haben würde.

Noch weniger folgt aus jener Einrede des Aristoteles: er billige Umarbeitungen Shakspeare's, wo etwa Hamlet, Romeo, Lear, Kordelia u. s. w. leben bleiben. Er verwirft vielmehr dies Verfahren bestimmt für die Tragödie, nennt es komödienartig und sagt: es geschehe nur schwächlichen Zuhörern zu Gefallen (XIII, 12).

Alle Theile der aristotelischen Definition des Trauerspiels finden bei Shakspeare Anwendung, und auch die sonstigen Vorschriften über die Persönlichkeit der Helden, die innere Einheit der Handlung, die Verwickelung, den stäten Fortschritt, die Entwickelung aus innern Gründen, die Angemessenheit des Beginnens und Schließens u. s. w. sind so befolgt, daß wir uns (wenn Ort und Zeit es erlaubte) nachzuweisen getrauen, Shakspeare stimme weit mehr mit dem wahren Aristoteles überein, als alle französischen Tragiker. So sehr aber auch der tiefsinnige, kunstverständige Grieche sich an den Trauerspielen Shakspeare's erbauen würde, fragt sich doch, ob ihn die Lustspiele nicht noch mehr überraschen und zur Bewunderung fortreißen würden. Bisher haben wir versucht, nachzuweisen, wie in der Poetik das Rechte überall klar ausgesprochen ist, oder im Keime so verborgen liegt, daß man es natürlich daraus entwickeln kann; aber seiner Theorie des Lustspiels müßte Aristoteles, um Shakspeare's willen, eine neue Wendung und veränderte Gestalt geben *). Die Lehre von den geringern Personen, oder wie man die φαυλότεροι übersetzen will, von den Mängeln, die weder Schmerz erregen, noch Verderben herbeiführen u. s. w., reicht hier nicht aus, seitdem Oberon und Titania, Könige und Fürsten, die würdigsten Frauen und Jungfrauen sich in den heitern Kreisen des Lustspiels zauberisch bewegen. Daß, wenn man Shakspeare zur Seite stehen läßt, die Komödie selbst scharfsinnigen Kritikern an Würde,

*) Siehe am Schlusse der Abhandlung den Zusatz über Plautus und die alte Komödie.

Werth und Bedeutung hinter der Tragödie zurückzubleiben scheint, finden wir sehr natürlich; durch Shakspeare hingegen ist hier eine neue Welt eröffnet, welche von Theoretikern noch nicht genügend erklärt, von andern Dichtern selten nachgebildet, ohne Zweifel aber reich und groß genug ist, Lustspiel und Trauerspiel auf eine gleiche Höhe eigenthümlicher Vollkommenheit zu stellen.

3) Goethe.

Goethe's nach Form oder Inhalt zur alten Welt hingewandte Dramen würde Aristoteles zwar nicht als gleichartig mit den handlungsreichern des Sophokles betrachten, aber ihnen in ihrer eigenthümlichen Weise die höchste Trefflichkeit zugestehn, und schwerlich in den Tadel einstimmen: der Iphigenia oder dem Tasso fehle es an Kraft zur Reinigung der Leidenschaften oder Gemüthsbewegungen, weil nirgends das Maß gewaltsam überschritten wird, und die vorherrschende Entwickelung eben der innern Gemüthswelt, keine äußern, ungeheuren Thaten hervortreibt. Beim Faust müßte er leider bedauern, daß das Werk nicht abgeschlossen zu Ende gebracht, nicht τέλειος sei, und vielleicht auf dem eingeschlagenen Wege kaum werden könne; den Götz und Egmont würde er den Shakspeareschen historischen Stücken an die Seite setzen, und nirgends wegen Uebertreibung des dort gerügten Schrecklichen Klage erheben können. Vielleicht fände er aber im Goethe ein μιαρὸν ganz anderer Art, was sich nicht als das Entsetzliche dem Auge darbietet, nicht als Frevel empört, aber Geist und Herz fast noch herber durchschneidet. Diese furchtbare, ungelösete Dissonanz scheint bei Goethe bisweilen aus der zartesten Gemüthsbewegung, aus der Liebe hervorzutönen. Die Art und Weise z. B.,

wie Brakenburg's treues Herz als das Geringere behandelt, und vor dem glanzreichen Egmont zur Seite geworfen wird, ist im Stücke nicht hinreichend gesänftigt, und doch gibt es (schon auf dieser Unterwelt) einen tiefsinnigen Standpunkt, wo jener bereits gereinigt, die Katharsis an ihm schon vollendet erscheint, während die angeblich höher stehenden, poetischen Personen ihrer noch bedürfen. Wie weise hat deshalb Shakspeare auf des Paris Liebe zu Julien kein großes Gewicht gelegt, hier keine Dissonanz unvorbereitet eintreten lassen, zu deren Lösung er nirgends die rechte Stelle hätte finden können. Daß Aristoteles die Verwandlung des geschichtlichen in den Goethischen Egmont misbilligen würde, wagen wir um so weniger zu behaupten, da er in ihm wol den Dichter selbst wieder erkannt, und dies sein Urtheil günstig gestimmt und von allem Kritisiren abgewandt hätte.

4) Schiller.

Ueber das Verhältniß Schiller's zu Aristoteles ließe sich eine eigene lange Abhandlung schreiben. Es sei indeß der Kürze halben erlaubt, die Uebereinstimmung beider in vielen Punkten als anerkannt vorauszusetzen, damit uns noch Raum bleibe, anzudeuten, worin beide wol voneinander abweichen.

1) Dürfte Aristoteles (obgleich ein Grieche) die Art und Weise nicht billigen, wie Schiller in der Braut von Messina den Chor herstellte und verschiedene Religionssysteme neben und durcheinander wirken ließ.

2) Würde er zwar finden: Wallenstein's Glaube an Astrologie sei richtig benutzt, in der Braut von Messina aber das Schicksal, ohne innere Gründe, zu willkürlich eingeführt.

3) Gäbe Schiller wol eine Bestätigung des aristotelischen Satzes (XVIII, 8, 12): es sei leichter zu verwickeln, als zu lösen und die Tragödie durch sich selbst völlig abzuschließen. Denn wenn man auch den Schluß der Maria Stuart und des Wallenstein als moralisch vertheidigen wollte, so liegt doch zugleich darin eine Aufhebung der gefundenen Beruhigung, eine neue ungelöset hineintönende Dissonanz, ein Ende, das gewissermaßen auf neuen Anfang hinweiset. Am wenigsten endlich dürfte sich im Tell das Auftreten des Parricida rechtfertigen lassen, da es das Verfahren Tell's nicht reinigt und bekräftigt, sondern in zweideutiges Licht stellt. Man fängt nämlich an skeptisch zu untersuchen: ob dem Johann nicht auch viel Unrecht geschehen sei, ob er in friedlichem Wege etwas ausrichten konnte? Ob Tell (den man für entschuldigt halten würde, wenn er, statt des Knaben, Geßler zum Ziele seines Pfeiles nahm) Recht hatte, nachher in der Gasse aufzulauern und ihn niederzuschießen u. s. w.

4) Könnte Aristoteles, nach seinen Grundsätzen, mit den Veränderungen schwerlich zufrieden sein, welche Schiller mehre Male mit der Geschichte vorgenommen hat. Ohne zu wiederholen, was andere in dieser Beziehung über Wallenstein bemerkten, und ohne Rücksicht auf den sonderbar gestalteten Don Karlos, beschränken wir uns auf die Jungfrau von Orleans und Maria Stuart.

Wir haben oben gesehn, wie Aristoteles das Umbilden gegebener Stoffe nur insofern erlaubte, als es dichterische Zwecke wahrhaft befördere. Das letzte hielt er aber, wie wir ebenfalls darlegten, sehr selten für möglich, und hieran reihen wir unsere Behauptung: die wahre Geschichte der Jungfrau von Orleans und der Maria Stuart sei poeti-

scher und tragischer, als das von Schiller hinzu Erfundene. Hinzu erfunden ist aber das ganz moderne Verlieben und die darauf gebaute Haltungslosigkeit Johanna's, ihr eigensinniges Schweigen, der übereilte Unglaube und der später auch nicht aus genügenden Gründen wiederkehrende Glaube an ihre Unschuld u. s. w. Es gibt freilich in unsern Tagen der schwächlichen Gemüther viele, die da meinen, mit dem Verlieben werde Johanna erst liebenswürdig und kehre zum ächt Menschlichen zurück; ihre Gottbegeisterung stand aber in Wahrheit so hoch, daß kein junger, schöner Engländer sie urplötzlich hätte aus aller Fassung und ihrem Berufe heraus werfen können. Die geschichtliche Johanna ist aus einem Stücke, im großartigen Style; die Schillersche bricht in zwei nicht zu verbindende Hälften auseinander. Doch ward allerdings auch die wahre einen Augenblick lang an ihrem Berufe zweifelhaft und gerieth in viel innerliche und tiefsinnigere Kämpfe, als hochverehrte Geistliche und Bischöfe sie auf die allgemeine Gebrechlichkeit des Menschlichen und darauf aufmerksam machten: daß der Teufel die reinsten Gemüther am leichtesten durch die edelsten Vorspiegelungen täusche. Neubekräftigt geht sie aus diesen Zweifeln, in dem Glauben an ihr Recht uud ihren Beruf hervor, und die Art und Weise, wie sie während des Prozesses, von allen verkannt und verlassen, bei Todesnöthen weder in stoische Unempfindlichkeit, noch in weichlichen Schmerz verfällt, und Vaterland und König (die sie preis geben) aufs muthigste und edelste vertheidigt; wir gestehn, dies macht auf uns beim Lesen der einfachen Aktenstücke einen viel größern, tragischern Eindruck, als das Kettenzerreißen und andere Wunder, worauf Johanna nie Anspruch machte.

Und wenn man auch ihre Todesart selbst auf dem Theater nicht darstellen konnte, so ließ sich doch die Geschichte bis zu einem wahrhaften, tief erschütternden und reinigenden Abschluß führen, ohne auf den willkürlich erfundenen Ausweg zu gerathen, den unsere Theaterdirektionen durch die Zuthat bengalischen Feuers doppelt zu verklären meinen.

Wenn Shakspeare eine Maria Stuart geschrieben, er hätte uns gewiß die Königin erst auf dem Throne, in ihren Verhältnissen zu Darnley und Bothwel, zu Protestanten und Katholiken u. s. w. gezeigt, und dann hülflos nach England geführt. Im Schiller, wo sie sogleich als Gefangene auftritt, erhält sie, anderer Bedenken nicht zu erwähnen, durch dies sichtbare Unglück und das, nur angedeutete, frühere Unrecht ein falsches Uebergewicht im Verhältniß zu Elisabeth. Nicht daß wir meinten, der Dichter habe Maria zu gut geschildert; wir meinen nur, er habe Elisabeth zu gering und zu vereinzelt hingestellt. Die Gefahren des Reichs, die einstimmig wiederholte Foderung beider Häuser des Parlaments, daß Maria Stuart hingerichtet werde, treten uns gar nicht in der Kraft der geschichtlichen Wahrheit vor Augen, und vor Allem gibt die durchaus erfundene Zusammenkunft beider Königinnen (so sehr sie auch dem Dichter Gelegenheit gab, sich zu zeigen) dem Ganzen als Drama eine schiefe Richtung. Auch knüpfen alle, die von der Geschichte nichts wissen, ihr Urtheil über Elisabeth und den Tod Maria's vorzugsweise an diesen Zank. Burleigh, den Schiller zu schwarz und gefühllos zeichnet, hinderte vielmehr die Zusammenkunft, indem er zart und richtig bemerkte: sobald Elisabeth ihre Feindin sehe und spreche, müsse sie dieselbe frei lassen. Das Interesse für beide Königinnen würde sich bei

strengem Festhalten an die wahre Geschichte nicht vermindert, sondern gleichmäßig erhöht haben. Darin liegt ja eben das Tiefste und Ergreifendste dieser Geschichten: daß Maria trotz aller Buße dem Richterschwerte nicht entgeht; daß Elisabeth unbemerkt und von Tage zu Tage immer mehr außer Stande kömmt, das Misverständniß zu ihrer Nebenbuhlerin milder zu lösen; daß (während sie wähnt, noch alles in ihrer Hand zu haben und, wir möchten sagen überkühn mit Leben und Tod spielt) das Loos ihren Händen entschlüpft, der Schlag ohne ihr Wissen fällt und sie selbst den argen Flecken nicht verwischen kann, die Nachwelt nicht verwischen will, der hiedurch auf ihre sonst so glanzreiche Regierung fällt!

Doch genug der Zweifel, die wir, von Aristoteles ausgehend, keineswegs verhehlen durften, und die man uns hoffentlich nicht als Miskennen der Verdienste Schiller's auslegen wird. Nicht blos ein Dichter, sondern auch ein Heiliger ist er, Voltaire's anstößigem Machwerke gegenüber, und wer sich Bedenken jener Art wider Maria Stuart zu sehr hingibt, der darf nur Alfieri's trockene, kalte Tragödie gleiches Namens lesen, um auf den deutschen Genius wieder stolz zu werden.

5) Neuere deutsche Tragiker.

Anfangs war unsere Absicht, die Trauerspiele der neusten deutschen Dichter umständlich nach aristotelischen Regeln zu prüfen, aber diese Abhandlung ist bereits so überlang geworden, daß wir zum Schlusse nur die, jedoch erweisbare Behauptung hinstellen wollen: genauere Kenntniß und strengere Rücksicht auf die Vorschriften des alten Weisen würden von vielen Irrthümern zurückgehalten ha-

ben. Neben freundlichem Anerkennen des vorhandenen Guten, würde er unseres Erachtens doch misbilligen:

1) Tragödien, die mit Episoden überladen sind, oder deren Stoff fast zu einem Epigramme zusammenschwindet (VI, 2, 19; VIII, 1, 4; X, 3; XXVII, 13).

2) Deren Hauptperson so unschuldig und unbedeutend ist, daß sie es selbst nicht bis zu einer rechten Leidenschaft bringt, vielweniger die unsrigen reinigt; oder deren angeblicher Held ein so heilloser Verbrecher ist, daß wir, statt Mitleid und Furcht, nur Ekel und Abscheu empfinden (XIII, 3—5).

3) Trauerspiele, wo mehr erzählt als gehandelt wird, und wo die Fabel nur ersonnen ist, um Sitten (ἤθη) zu zeigen, oder moralische oder politische Sätze zu erweisen (VI, 12, 14, 21; VII, 1; XXV, 2).

4) Wo der Anfang vor dem Anfange, und das Ende diesseit oder jenseit des gegebenen Endes liegt (VIII, 1—4; XXIII, 1).

5) Wo die Personen in Ahndungen, Gefühlen, Weissagungen u. s. w. so schwebeln und nebeln, daß sie aus Wirklichkeit und Leben in das leere, todte Nichts gerathen (VI, 2, 12—14).

6) Wo die völlig misverstandene Lehre vom Schicksale (s. S. 38) die Handelnden (ohne Kampf, Haltung und innere Thätigkeit) in Maschinen verwandelt, ja durch grund= und bodenlose Nichtswürdigkeit unter das Thier hinabwürdigt (X, 6; XVI, 7).

7) Wo statt einer Verklärung des, obgleich minder Schuldigen, doch Zerknirschten (wie des Oedip zu Kolonos), die Consequenz im Verruchten als ein Triumph bezeichnet,

und ein neues Verbrechen, behufs der Katharsis, der Reinigung vollbracht wird (XI, 7).

8) Wo zwar der Inhalt der Fabel eine solche Katharsis bezweckt, aber Motive und Benehmen für die Tragödie zu unedel sind, und auf das Zweite, was Aristoteles neben der Reinigung der Leidenschaften verlangt, die ἡδονή, das heißt auf Schönheit, Vergnügen und Anmuth gar keine Rücksicht genommen ist (XIV, 5, 11; IV, 8).

Zusatz
über Plautus und die Komödie der Alten.

In vorstehender Abhandlung „über die Poetik des Aristoteles" habe ich behauptet: seine Theorie reiche für die Komödie in unseren Zeiten weit weniger aus, als für die Tragödie. Hiedurch ist mittelbar ein Vorwurf gegen die Komödie der Griechen und Römer ausgesprochen, welchen einigermaßen näher zu begründen dieser Zusatz bezweckt.

Zuvörderst rede ich nur von dem, was wir aus jener Zeit wirklich haben und kennen, nicht von dem Verlornen und den Hypothesen über Werth oder Unwerth desselben. Ferner steht Aristophanes (den Formen und dem Inhalte, der Poesie und Politik nach) so allein da, daß Vergleichungen zwischen ihm und den Werken neuerer Dichter unmöglich erscheinen. Es bleibt also nur die mittlere und neue Komödie der Griechen übrig, welche wir fast ausschließend

durch Plautus und Terenz kennen. Kein Stück dieser beiden Männer kann für originell und römisch gelten, sie sind nur Nachahmer, Bearbeiter, und Werth oder Unwerth ist vorzugsweise den griechischen Vorbildern zuzuweisen. Daß hie und da ein römischer Beamter, eine römische Straße, ein römisches Thor u. dgl. genannt wird, kann die völlig fremde Sitte und Handlungsweise nicht umgestalten, nicht schaffenden Dichtergeist erweisen.

Betrachten wir nun zuvörderst die Form dieser, besonders der plautinischen Lustspiele, so ist die Erklärung des Zusammenhangs, die Exposition, gewöhnlich in den Prolog gelegt; ja die Cistellaria hat deren zwei, nämlich Akt I, Scene 2 und Akt I, Scene 3, wo der Gott Auxilium auftritt und dem Dichter allerdings Hülfe leistet, indem er alles Nöthige erzählt. Ferner steht Prolog und Exposition im Miles gloriosus, merkwürdig und abweichend, an der Spitze des zweiten Akts. Wer diese Prologe gesprochen habe, ist nicht überall mit Sicherheit abzunehmen; einige Male gewiß eine Person, die weiterhin nicht auftrat, andere Male z. B. im Mercator, ein Mitspielender.

Wenn der Tragiker Euripides über die Art, wie er den Prolog behandelt, getadelt worden ist, so verdient der komische Dichter gleiche Vorwürfe: Aristoteles würde behaupten, der rechte Anfang sei nicht gefunden und die Handlung werde nicht aus und durch sich verständlich. Andererseits ist damit freilich nichts gewonnen, daß man den Prolog als solchen wegstreicht, lange Erzählungen aber irgend einem Mithandelnden in den Mund legt. Nur zu viel neuere Lust- und Trauerspiele haben solche versteckte, oder vielmehr offenbare Prologe.

Als einen, in unsern Zeiten weit weniger hervortretenden Uebelstand, betrachte ich dagegen die Unzahl von Monologen und das abwechselnde Sprechen mehrer, ohne sich zu hören und zu antworten. Diese kunstlose Methode löset eigentlich das Drama auf, und führt aus dem Handeln ins bloße Ueberlegen, ja Schwatzen. So sind ganz, oder doch zum Theil, Monologen: Bacchides Akt II, Scene 1 und 2 hintereinander (wo natürlich der zuerst Sprechende genau abgehn muß, wenn der andere kömmt), dann Scene 4 und 5; Akt IV, Scene 1. 4, 5, 8 der Schluß, 9 der Anfang und 10. Ferner Pseudolus I, 4; II, 1, 3; III, 1; IV, 3, 5 und die erste Hälfte der 7. Scene; IV, 8; V, 1. In den Menächmen: I, 1, 2; II, 3; III, 1 und der Schluß der 3. Scene: IV, 2 Anfang und Schluß; V, 3, 5 Anfang und Schluß; V, 6; V, 7 am Schlusse.

Im Mercator: Charinus als Prolog, dann I, 1 der Anfang; II, 1; II, 3; III, 2; III, 4 Anfang und Schluß; IV, 2; IV, 4 Schluß; IV, 6; V, 1, und 2 der Anfang. In den Capteivei folgen drei Scenen als Monologen aufeinander (III, 1, 2, 3) u. s. w.

Was die jetzige Abtheilung der Stücke in Scenen und Akte anbetrifft, so ließe sich dabei wol Manches bessern (z. B. in der Aulularia der 3. Akt mit der 4. Scene des zweiten beginnen u. dgl.); Anderes dürfte, selbst nach einer Verständigung über die leitenden Grundsätze, immer als Unvollkommenheit zu betrachten sein. Denn wenn man jene Abtheilung nach Akten und Scenen auch nicht für antik will gelten lassen, so bedarf doch jedes Drama einer innern, harmonischen Gliederung, gewisser Abschnitte, Ruhe= und Wendepunkte. Und hiebei finden sich im

Plautus sonderbare Erscheinungen. In der Cistellaria z. B. kommt der Umfang der drei letzten Akte kaum einem gleich; im Miles gloriosus hat der erste, und im Poenulus der zweite Akt nur eine Scene, in der Casina der erste Akt eine, der zweite acht Scenen. Der Grundsatz: wo neue Personen aufträten, begänne allemal ein neuer Akt, legt mehr Gewicht auf diesen Nebenumstand, als darauf, ob der Gang der Handlung einen Abschnitt, eine Pause verlangt; und obenein wird er nicht folgerecht durchgeführt, denn in der Casina z. B. ist Stalino während der letzten Scene des zweiten Akts und der ersten des dritten auf der Bühne, und eben so tritt im zweiten Akt der Mostellaria nur eine Person zu den übrigen hinzu.

Am Schlusse jedes Lustspiels folgt nicht allein regelmäßig die Bitte um Beifall, sondern einige Male (so in der Casina und Cistellaria), wo die Handlung nicht völlig zu Ende gebracht ist, wird den Zuschauern das Fehlende zur Beruhigung erzählt und ihnen gesagt, das Stück sei zu Ende, welches Verfahren wol als ein mangelhaftes zu bezeichnen sein dürfte.

Die angeblich aristotelische Regel von der Einheit der Zeit wird oft und (z. B. in den Captivei) sehr überschritten. Ja einige Male legt man sogar zu wenig Gewicht auf die zur Handlung schlechthin nothwendige Zeit. Im Mercator z. B. (IV, 4) geht Syra, während Lysimachus nur zehn Verse spricht, zu dessen Schwiegervater, und kehrt mit der Nachricht zurück, er sei auf dem Lande. In den Bacchides geht Mnesilochus, während Pistoklerus nur vier Verse sagt, zu seinem Vater, erzählt ihm eine sehr verwickelte Sache und verschafft mit Mühe einem betrügenden Sklaven Verzeihung, was innerhalb der Zeit

ganz unmöglich ist. Dieser Uebelstand fällt dahin, wenn man den Akt mit der fünften Scene schließt, was aber freilich in andere Schwierigkeiten verwickelt. Eben so unbegreiflich bleibt, wann Chrysalus den zweiten Brief von Mnesilochus schreiben läßt? denn IV, 4, wo beide sich trennen, ist davon noch nicht die Rede, und sie kommen gar nicht wieder zusammen. Vielleicht erklärte sich die Sache am leichtesten, wenn der Akt nach der achten Scene zu Ende ginge, oder doch ein Zeitablauf angenommen und die Bühne leer würde.

Genauer, meinen Einige, habe man es mit der Einheit des Ort genommen; kann man denn aber von einer solchen Einheit sprechen, wo der Ort so ganz bestimmungslos, so negativ genommen wird, daß er eigentlich gar nicht mitspielt, sondern nur einen Raum bezeichnet, hinreichend, daß Leute daselbst gehn, stehn und reden können? Zuletzt heißt es freilich: dieser Raum sei eine Straße, mit welcher Erklärung oder Dekoration aber gar nichts gewonnen ist; denn es fragt sich: warum kommen denn die Leute auf die Straße? Ihr Erscheinen und Zusammentreffen ist nur zu oft ganz willkürlich, ja abgeschmackt, z. B. wenn Eunomia in der Aulularia (II, 1, 14) aus ihrer Wohnung auf die Straße geht, um sich hier mit ihrem Bruder freundlich und heimlich zu besprechen. Eben so unnatürlich wird im Miles gloriosus die Straße zu einer geheimen Berathung auserwählt, wo die Sprechenden natürlich in steter Besorgniß bleiben, daß jemand um die Ecke kommen und sie sehn werde. Selbst die sonst realistischen Liebesscenen sind dahin gelegt, weshalb der Sklave Palinurus im Curculio (I, 3, 32) sehr mitleidig sagt:

Viden' ut misere moliuntur! Nequeunt complecti satis.

Wäre die Einheit des Orts damit gewonnen, daß man alle Leute auf die Straße schickte, so könnte man vielen neuern Lustspielen diesen Vorzug verschaffen. Ich halte es aber vielmehr für einen wesentlichen Vorzug, daß der in den alten Lustspielen ganz abstrakte, leere Raum in den trefflichsten Lustspielen der neuern Zeit ein concreter, bestimmter, mitspielender, individueller geworden ist. Erst dadurch ist die ächte Mannigfaltigkeit zu einer höhern Einheit gefunden, es erheben sich die Umgebungen zu mithandelnden Personen, und ein Reichthum von Gedanken und Gefühlen dringt auf uns ein, der in jenem leeren Raume gar nicht erzeugt werden kann, oder sogleich verschwindet. Zum Beweise versuche man nur einmal Romeo und Julie, oder den Kaufmann von Venedig aller positiven Ortsbestimmungen zu entkleiden und in einer negativen Wüste abzuspielen; wie viel von dem Edelsten und Schönsten müßte dabei zu Grunde gehn, ja rein unmöglich erscheinen.

Obschon diese Einreden gegen das mehr Formale nicht unerheblich sind, läßt sich doch gegen die Fabeln, Charaktere, mit einem Wort gegen alles Wesentliche, noch mehr anführen.

So ist zuvörderst die Zahl der erscheinenden Charaktere sehr gering; ja statt der Individuen treten eigentlich nur allgemeine Begriffe auf: ein prahlerischer Soldat, ein Schmarotzer, Alte, zu strenge oder zu mild, Söhne ohne Geld, Huren und Hurenwirthe erschöpfen fast den ganzen Kreis der komischen Begriffe. Daß nun diese Begriffe in verschiedenen, wenig anders gewendeten Fabeln im Ganzen dasselbe abspielen, zeigt eher Armuth, als Reichthum.

Nicht selten beruhen die Fabeln und Wendungen weit

mehr auf Lüge, Willkür und Zufall, als auf dem innern, nothwendigen Gang der Handlung; nicht selten sind sie so geringhaltig, ja unwürdig, daß sie eine künstlerische Behandlung weder verdienen, noch erlauben. Im Curculio z. B. besteht der Hauptwendepunkt darin, daß der Parasit einen Ring stiehlt, womit andere betrogen werden. Vor allen Dingen ist aber das Verhältniß der Geschlechter und die Ansicht von der Liebe nicht zu rechtfertigen. Wenn wir nämlich auch zugeben, daß diese in unsern Tagen oft zu sentimental und schwächlich erscheint, Kraft, Muth und Thätigkeit zerstört, und daß man sich in Andeutung und Behandlung des Physischen viel zu ängstlich benimmt; so finden sich doch in jenen alten Lustspielen weit schwerere Gebrechen. Von würdigen Ehen und edler Liebe ist fast nirgends die Rede, alles dreht sich um Schulden machen, betrügen und huren. Der Einwand: man würde es im Alterthum für unschicklich gehalten haben, wenn edle Frauen und unbescholtene Mädchen im Lustspiele aufträten, hat seinen guten Grund; verstärkt aber nur unsere Behauptung, daß man nicht verstand diese höhern Richtungen in die Kunst, zur Reinigung und Verklärung derselben, aufzunehmen. Ja wir behaupten mit Schleiermacher (Platon's Werke III, 1, S. 34), daß nicht blos die Komiker, sondern auch die Philosophen — einschließlich Platon's *) — in der blos sinnlichen Ansicht des Geschlechts-

---

*) Ein Vertheidiger des Aristoteles könnte (mit Bezug auf Eth. Nicom. VIII, 1, 4; Oecon I, 3, 4; Polit. I, 8) behaupten: Schleiermacher's Ausspruch möge auf Platon passen, aber des Aristoteles Betrachtungsweise der Ehe stehe weit höher. Die in der Natur angedeuteten Zwecke führten ihn weiter und tiefer, als die

verhältnisses befangen waren. Mithin hätten zuletzt die ehrbaren Frauen und Mädchen keine wesentlich höhere Ansicht auf die Bühne bringen können; die Liebe, in ihrer edelsten Entwickelung, ist eine neuere, germanisch-christliche Erscheinung.

Im Pseudolus erhebt der Vater großen Lärm über die Liebschaft seines Sohnes und die sich daran knüpfenden Ausgaben. Als aber Pseudolus den Hurenwirth um das Mädchen betrogen hat und sagt:

— Mulier haec (V, 2, 15)
Feci cum tuo filio libera accubat;

antwortet der Vater:

Omnia, ut quidquid egisti ordine, scio!

Im Mercator ist der Vater auf unwürdige Weise Nebenbuhler des Sohnes, und es heißt:

Neu quisquam posthac prohibeto adulescentem filium,
Quin amet et scortum ducat (V, 4).

Als Zeichen guter Lebensart rühmt im Miles gloriosus III, 1 ein Alter von sich:

Neque ego usquam alienum scortum subigito in convivio.

In der Casina lieben Vater und Sohn ein Mädchen, und jeder will sie heirathen, um bequemer mit ihr leben

---

von Plato jenseits der Wirklichkeit aufgefaßten Ideale, und die Romantik des Mittelalters steht in entfernterem Verhältniß zu diesen, als zu den natürlichen und kräftigen Grundzügen des Aristoteles, die sich im Alterthume nur noch nicht durch allgemeine Sitte verwirklichten. Wird die christliche Verklärung abgestreift, so kommt man hinsichtlich dieser Begriffe nicht über das Maß des Aristoteles hinaus.

zu können; ja der Alte sagt seinem Bräutigam diese Absicht, ohne Widerspruch von ihm zu erfahren.

Ein andermal (Bacchides II, 1) muß ein Pädagog dem jungen Herrn ins Hurenhaus folgen, welcher in dessen Gegenwart manum sub vestimenta ad corpus detulit Bacchidi. Auf Klage des Erziehers gibt der Vater zur Antwort: er habe es auch so gemacht, und das Ende ist, daß apud lenones rivales filiis fierent patres! Aehnliches geschieht in der Asinaria.

Am schwersten zu rechtfertigen unter allen dürfte endlich der Amphitruo sein. Auf die Gefahr, ein puritanischer Pedant gescholten zu werden, will ich nicht leugnen, daß mir Merkur's Kuppeln für seinen Vater, die doppelte Schwangerschaft, Jupiter's Benehmen an dem Tage der Niederkunft, das Verlangen, Amphitruo solle sich alles noch zur Ehre rechnen, daß dies und Aehnliches mir nicht der ächten, komischen Heiterkeit und Schönheit angemessen erscheint. Ich kann mich der Empfindung nicht erwehren: hier zeige sich ein *μιαρὸν* der Sitten und des Gefühls, eine Unnatur in den Geschlechtsverhältnissen, eine widerwärtige Stellung von Göttern und Menschen, die nicht blos das Conventionelle verspottet, sondern das Edelste und Wesentlichste mit Füßen tritt, und niemals hätte Gegenstand neuerer Nachahmung werden sollen.

Und bei all dieser Freiheit, ja Frechheit der Behandlung, fehlt es doch an recht lustigem und übermüthigem Witze; die meisten Charaktere halten sich in trockener Mittelmäßigkeit, oder werden Karikaturen, wie z. B. die Schmarotzer und Prahler. Falstaff ist reicher, eigenthümlicher, persönlicher, witziger, als jene verwandte Charaktere des Alterthums. Mit der bisweilen vorgebrachten Rechtferti=

gung: Charakterkomödien bedürften der Individualität weniger oder gar nicht, kann man sich so wenig begnügen, als wenn jemand sagte: die Individuen bedürften keines Charakters. Beim Lesen des Plautus ist der Gedanke fast unabweislich: ob denn das Verwickeln und Entwickeln solcher Historien, Betrug, Lügen, Geldnoth, Beischlaf, Prügel u. dgl. wirklich Poesie sei, ob dies, so gestellt, nicht unter derselben liege, und das poetische Lustspiel wesentlich von diesen Dramen verschieden sein müsse? Meines Erachtens gehören zu jenem andere Ereignisse, Personen, Leidenschaften, Ansichten, Gefühle.

Auch werden die gerügten Mängel keineswegs immer durch Gewandtheit der Behandlung ausgeglichen. Manche Scenen kehren durchaus ähnlich wieder, z. B. Prahler und Schmarotzer, Boten, die da schreien und alles vor Eile umzurennen drohn, während sie den nicht erblicken, den sie suchen, weil ihre entbehrlichen, anderweiten Reden noch nicht zu Ende sind (z. B. Curculio II, 3; Epidicus II, 2). Oft rückt die Handlung, solcher breiten Reden willen, nicht von der Stelle (z. B. Miles gloriosus III, 1; Mercator V, 2), ja in dem letztgenannten Stücke (I, 2) schwatzt ein Sklave 78 Verse, ehe er zu dem kömmt, was er seinem Herrn eiligst erzählen will, und zwar sind diese Umschweife keineswegs so wohlbegründet und lustig, wie etwa die Lanzelot Gobbo's im Kaufmanne von Venedig. Ueberhaupt will mir die so oft gepriesene vis comica der plautinischen Lustspiele nicht recht einleuchten. Zu eigentlichen Schlägen des Witzes kömmt es seltener, als zu Schlägen anderer Art, und des Lächerlichen ist weit weniger, als bei den vorzüglichsten der neueren Lustspieldichter.

Wie das falsche Verhältniß der Geschlechter alle höhere geistige Liebe, würdige Familienverhältnisse, wechselseitige Hingebung, Bezugnahme auf lebenslängliche Einigung u. s. w. ganz zurückdrängt; so verdirbt das Verhältniß der Sklaven eine Menge von Situationen, die sich jetzt freier, und schon deshalb mannigfacher darstellen. Die Heinriche und Pernillen, Bediente und Kammerjungfern, Graziosos und Clowns bieten ganze Reihen von Personen, während sich bei den Alten alle auf zwei bis drei Formen reduciren. Die Wichtigkeit, welche selbst Aristoteles auf die Wiedererkennungen legt, und ihr häufiges Vorkommen, deutet ebenfalls einen Mangel der öffentlichen Verhältnisse an; denn Raub, Verkaufen, Aussetzen der Kinder u. dgl. führt zu jenen Verwickelungen und zufälligen Lösungen. Man stelle den 20 plautinischen Lustspielen 20 von Calderon und Molière, oder eine geringere Zahl Shakspeare's gegenüber, und es dürfte leicht werden zu beweisen: daß hier die Fabeln reicher sind, die Charaktere mannigfacher und individueller, der Witz treffender, die Handlung sittlicher und edler, und der Scherz dennoch lustiger und ergreifender.

